И. РОЗАНОВ

ЛИТЕРАТУРНЫЕ РЕПУТАЦИИ



И. РОЗАНОВ • ЛИТЕРАТУРНЫЕ РЕПУТАЦИИ



въ С. Петербургѣ

СОБРАНІЕ СТИХОТВОРЕНІЙ
ОТНОСЯЩИХСЯ
КЪ НЕЗАБВЕННОМУ 1812 ГОДУ.



МОСКВА

Въ Университетской Типографіи

1814 года.

И. РОЗАНОВ

ЛИТЕРАТУРНЫЕ РЕПУТАЦИИ



Работы разных лет

МОСКВА
СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ
1990

ББК 83 3Р7
Р 64

Вступительная статья, составление и подготовка текста
ЛЬВА АДОЛЬФОВИЧА ОЗЕРОВА

В книге в качестве иллюстративного материала, наряду с профессиональными фотографиями, используются архивные и любительские, плохо сохранившиеся. Публикуя их, издательство стремится показать читателям редкий фотоматериал, представляющий несомненный исторический интерес.

Художник
ВАЛЕРИЙ ЛОКШИН

Р $\frac{4603020101-513}{083(02)-90}$ 469—89

ISBN 5—265—00748—2



ОБ ИВАНЕ РОЗАНОВЕ

До того как появиться самому Ивану Никаноровичу Розанову, появляется его улыбка. Она летит впереди него. Доброжелателен и прост. Вероятно, последний из могикан русского литературного бескорыстия. Человек слова и дела. Знаешь: встретит — пригреет и обнадежит. Редкие, дефицитные качества.

Он спешит вам рассказать о своих находках, новых книгах, способных учениках, счастливых строках, найденных у такого-то, там-то (имярек из Тмутаракани). Он всегда занят и всегда свободен и открыт для общения. Он ждет случая поговорить с вами, именно с вами.

Иван Никанорович Розанов был Нестором-летописцем русской поэзии. Нет отрасли истории литературы, литературоведения, книговедения, в которых он не проявил бы себя как первооткрыватель, хранитель огня.

Однажды он рассказывал мне, что в отрочестве, сложив из чистых листов небольшую книжку, он написал на ней: «Ваня Розанов — История русской поэзии». Мы бы сейчас сказали: жизнь была им же самим запрограммирована. Он рано узнал, по какой идти ему стезе.

Никогда не утрачивал восторга перед человеком, поэзией, книгой. До последнего дыхания не уставал удивляться новизне мира, явленной в стихе. Некогда юный Веневитинов жаловался, что «ранний опыт приобрел восторга раннею утратой». Розанову на это жаловаться не пришлось. Родившись 22 августа 1874 года, он прожил долгую, трудовую, осмысленную жизнь. Скончался Иван Никанорович Розанов 22 ноября 1959 года.

Он видал времена, которые сейчас кажутся нам легендарными. Молодость его совпала с жизнью старших — Льва Толстого, Чехова, Короленко, Горького, Бунина, ровесниками были Блок, Брюсов, Анненский, Волошин, Пришвин, младшими — Ахматова, Пастернак, Мандельштам, Есенин, Маяковский. Он не уставал ждать прихода новых имен. Дождался — и многих из них приветствовал и напутствовал.

По Ивану Никаноровичу Розанову, по его взглядам и действиям мы догадывались о людях XIX века, об их отношениях. В нем самом, в его облике, в складе речи, жестикуляции, произношении было то, что сейчас уже, к сожалению, перестало встречаться. Мы застали это. И должны передать свои наблюдения, знания, опыт другим, более молодым и идущим к жизни и деятельности.

Говоря это, я все время вижу его — седоглавого, ясноглазого, передвигающегося небольшими отрывистыми, похожими на стаккато, шагами. Видеть-то вижу, но как вызвать это же видение у читателя, который, естественно, никогда не встречал этого человека. Иллюстративный ряд этой книги может в известной степени дать представление о внешнем облике человека в разные периоды.

Жизнеописание Ивана Никаноровича Розанова нельзя вести отдельно от его литературной деятельности. Труды его сочетаются с его днями.

Он родился в Москве в семье нотариуса — четырнадцатый, последний ребенок. Семья Розановых много дала русской культуре. Матвей Никанорович — знаток западноевропейской литературы, академик. Александр Никанорович — ученый-астроном, Сергей Никанорович — доктор медицины, Мария Никаноровна — доцент кафедры гистологии.

С детства Иван Никанорович находился в кругу научных и литературных интересов. Он много читал, писал стихи, статьи, романы, издавал рукописные журналы, которые между собой полемизировали — это говорит об артистизме их создателя. Его призвание определилось рано. Он учился в 4-й Московской гимназии, у которой оказались особые традиции — она была преобразована из дворянского благородного пансиона, воспитавшего Жуковского, Лермонтова, Вл. Одоевского и других поэтов и писателей Иван Никанорович гордился этими традициями, дважды на дню он проходил по коридору, где висели золотые доски с рядом прославленных в литературе имен.

После окончания гимназии И. Н. Розанов учился на историко-филологическом факультете Московского университета (1895—1899). Здесь, помимо литературных циклов, он увлекался лекциями по истории В. О. Ключевского. Здесь состоялось знакомство со студентом того же университета В. Я. Брюсовым.

В 1899 году, по окончании университета, И. Н. Розанов был оставлен при кафедре русской литературы. Дальнейшие годы прошли в подготовке к профессорскому званию и преподавании в различных учебных заведениях. Русская литература в целом, русская поэзия по преимуществу, привлекала к себе обостренное внимание И. Н. Розанова. Он во власти многих тем, но всего больше он собирает материалы о русской лирике. Первая большая и, теперь уже с уверенностью можно сказать, фундаментальная и новаторская книга И. Н. Розанова вышла в 1914 году — «Русская лирика. От поэзии безликой — к исповеди сердца. Исто-

рико-литературные очерки». Эта работа ныне забыта, что не мешает некоторым исследователям черпать из нее сведения и мысли, приводимые, к прискорбию, в виде раскавыченных цитат. Являясь научным исследованием, книга «Русская лирика» исполнена поэзии и благоговения перед ней. Это и монография, и учебное пособие, и книга для чтения одновременно.

Книга «Русская лирика» была оценена лишь через много лет после ее выхода в 1914 году. Ю. Оксман в письме к И. Розанову (30 июля 1945 года) говорил: «Кажется, только вчера вспоминал я с Ю. Н. Тыняновым, *каким* событием была для нас да и для всего поколения филологов, действовавших в годы первой большой войны, Ваша книга о русских поэтах предпушкинской поры»[1]. Сейчас действие этих слов может быть продолжено. Для нас, филологов кануна второй мировой войны, да и для филологов послевоенной поры книга И. Н. Розанова «Русская лирика» относилась к числу наиболее почитаемых, основополагающих. Можно сказать, что кроме филологов ею увлекались поэты и писатели, студенты и аспиранты, все, серьезно занимающиеся русской поэзией, любители. И. Н. Розанов задумал написать ее продолжение в нескольких томах или же (был и такой проект) хотел написать многотомную историю русской лирики. Он был к этому готов. Книги окружали его. Он восстановил в десятках случаев утраченную связь между авторами и их произведениями. Основные творцы русской поэзии получили в книгах И. Н. Розанова всестороннюю оценку. Все созрело для большого труда. Иван Никанорович говорил мне, что один том завершен и сдан в ИМЛИ, где он работал и где до сих пор рукопись без движения хранится в архиве. Справедливо ли это? Издание этой работы на очереди.

Давшая название лежащим перед читателем избранным работам И. Н. Розанова, книга «Литературные репутации», выпущенная «Никитинскими субботниками» в 1928 году, по содержанию и способу изложения не имела предшественниц и прототипов. И. Н. Розанов на основе новых сведений и фактов истории русской литературы, главным образом поэзии, рассказал о разных судьбах и сделал определенные выводы по поводу смены поколений, природы успеха и славы, приливов и отливов читательского интереса к тем или иным авторам. Он показал, как в течение своей деятельности тот или иной новатор обычно дважды подвергается нападкам. «В начале со стороны литературных староверов и позднее от тех литературных младенцев, которые, по выражению Пушкина, начинают кусать грудь кормилицы, потому что зубки подросли». И. Н. Розанов установил если не законы, то обычаи отталкивания от образцов во имя дальнейшего продвижения искусства слова. Жизнь учит, что «разрушитель авторитетов становится — и в этом ирония судьбы и возмездие — сам авторитетом». Достоинство работы

---

[1] Архив И. Н. Розанова.

«Литературные репутации» в том, что, опасаясь схемы, автор дает характеристики индивидуальностей, показывает их неповторимость. Например, он показывает долгое, полувековое охлаждение читающей публики к Пушкину, начавшееся при жизни поэта и продолжавшееся вплоть до 1880 года, до открытия памятника на Тверском бульваре в Москве, до речей Тургенева и Достоевского (глава «Народная тропа»). В главе «Запоздалая слава» И. Н. Розанов говорит о Ф. И. Тютчеве, о причудливых и длительных путях его признания. Из поэта, считавшегося «даже не второстепенным», показывает автор, Тютчев, ничего для того не совершая (кроме того, разумеется, что создает свои стихи), естественно и по праву входит в первую пятерку русских поэтов. Вл. Соловьев поставит его рядом с Гёте, а Толстой — выше Пушкина. Автор «Литературных репутаций» убедительно показывает, что Тютчев оказался нужен будущему, от символистов до наших современников.

«Слава мимолетная» — исследовательская новелла о Бенедиктове, о взлете и падении его имени, о том, что «слава поэта не адекватна его значению». И. Н. Розанов, искатель талантов среди современников, находит их в прошлом. Так, он напомнил о поэте из рабочей среды Алипанове. Правда, Алипанов не вошел в число заметных поэтов, остался в дробном антологическом перечне, но И. Н. Розанов (разделяя эту честь с Л. П. Гроссманом) честно напомнил о забытом авторе.

Две главы — «О популярных песнях и их авторах» и «Канонизация классиков» — завершают работу «Литературные репутации». Глубокий знаток фольклора, И. Н. Розанов на примерах убедительно показал, как народ шлифует авторскую песню, что и почему в ней оставляет, а что отбрасывает как ненужное ему. Тот же процесс выбора и предпочтения показан на примере учебных программ. Взят материал прошлого века, но он остался актуальным доселе. Оказывается, что «та литературная табель о рангах, которая дожила у нас вплоть до символистов, составлена была главным образом Белинским». Развенчанные Белинским такие авторы, как Баратынский, Соллогуб, Марлинский, Бенедиктов и другие, долгие десятилетия не принимались во внимание педагогами и критикой. И. Н. Розанов делает любопытный вывод, наталкивающий на серьезные размышления: «У нас обычно любят канонизировать имена, а не произведения». Приводятся примеры с Богдановичем, Грибоедовым, Сухово-Кобылиным, Ванюшиным. Каждая эпоха пересматривает бытовавшее до нее отношение к тем или иным классикам. Одних исключает из обихода, других вводит. Таким образом и в мире классики нет постоянства и покоя. Классика участвует в современности, корректирует ее и корректируема ею.

Большая серия работ И. Н. Розанова посвящена стиховедению и истории русского стиха, строфики, рифмы, короче — поэтическому мастерству в узком и широком понимании. От силлабических виршей

до силлабо-тоники, от нее до стихотворных экспериментов новейших авторов — все живо интересовало И. Н. Розанова. Его выгодное отличие от других исследователей русского стиха состоит в том, что материал он черпал не только у корифеев и властителей дум, но и у полузабытых и вовсе забытых, у второстепенных и третьестепенных авторов. Он не искал «литературных генералов» (его выражение). Его интересовали индивидуальности и вместе с ними весь литературный процесс в его подробностях.

Есть авторы, остающиеся в литературе одним стихотворением, одной строфой, а то и одной строкой. И. Н. Розанов учитывает все. Вот почему, располагая материалами, он не спешит с выводами, а если их и делает, то взвешенно и основательно. И вместе с тем готовит читателя к этим выводам, споспешествует тому, чтобы читатель самостоятельно решал насущные задачи искусства слова.

Уровень поэтического мастерства, степень владения словом, стихотворная форма для И. Н. Розанова всегда определяли достоинства и недостатки творчества того или иного поэта. Он говорил: «В поэзии цель никогда не оправдывает средств». Средства, которым владел поэт, не только учитывались, но и исследовались И. Н. Розановым. Он был добр и строг. Он был почтителен, но начисто отвергал комплиментарность, расхожую похвалу, постоянство власти авторитетов. Чувство потока, движения, смены поколений, эпох, вкусов, требований у него было развито в высокой степени. Он не шарахался из стороны в сторону, как иные литературоведы, его нравственные и философские устои были ясны и в доступной форме выражены в его сочинениях. Читателю в этом убедиться просто.

Это книги по истории русской поэзии, статьи, рецензии, заготовки для будущих работ, обширный дневник и альбомы с автографами и фото поэтов, с которыми Иван Никанорович был связан и встречался. Изучение архива писателя продолжается. А между тем старые, ставшие уже библиографической редкостью работы И. Н. Розанова давным-давно не переиздавались. Подросли новые поколения читателей, студентов, преподавателей, ученых, которые знают об И. Н. Розанове понаслышке, по цитатам в чужих работах. Добро еще, если по цитатам. Множество находок, мыслей, идей И. Н. Розанова, как мы не без грусти наблюдаем, имеют хождение в качестве раскавыченных читат, т. е. как «находки, мысли, идеи» новоявленных авторов. Это не только грустно, но и недопустимо.

Давно назрела насущная необходимость в издании книги избранных статей И. Н. Розанова. Настоящая книга является попыткой начать систематическое издание работ ученого.

К моменту Октябрьской революции И. Н. Розанову было сорок три года. Зрелый ученый и литератор, он после Октября во второй половине жизни (сорок три года) создал подавляющее большинство своих работ,

из которых многие достойны самого пристального внимания: «Пушкинская плеяда» (1923), «Некрасов, жизнь и судьба» (1924), «Поэты двадцатых годов XIX века» (1925), «Путеводитель по русской литературе» (1927), «Литературные репутации» (1928), «Русские лирики XX века» (1929), «Русское книжное стихотворство от начала письменности до Ломоносова» (1935), «Стихотворные размеры донекрасовской поэзии и у Некрасова» (1939), «Борьба с «Домостроем» в народной лирике» (1940), «Лермонтов в истории русского стиха», «Три главы из истории русской строфики» (1941) и многие другие.

Это корпус историко-литературных и теоретических работ И. Н. Розанова. Ему сопутствуют важные работы по составлению сборников антологического типа с аппаратом и большими вступительными статьями. Этим было положено начало изданиям, которые в наше время приобрели немалый размах. Песни русских поэтов, установление авторства тех песен, которые до И. Н. Розанова считались народными.

Существует условное деление между устной поэзией, поэзией народной и «книжной» поэзией, творимой отдельными авторами. И. Н. Розанов установил авторство ранее безымянных произведений и проследил принципы, которыми народ руководствуется, подвергая «книжное» произведение своей обработке.

Незабытые песни забытых поэтов,
Самоцветные камни различных пород,
Песни сотен и тысяч Кольцовых и Фетов,
Величайший поэт и редактор — народ! —

эти строки принадлежат И. Н. Розанову и выражают его отношение к русской поэзии, которую он любил и изучал всю жизнь. Это изучение он поставил на научную основу и привлек внимание издателей, поэтов, ученых к важной области словесно-музыкального творчества.

И до И. Н. Розанова у нас занимались собиранием песен, сопоставлением их и изучением, но только с него начинается планомерное издание песенников и их комментирование. Здесь также в поле зрения попадала и старина и новизна. Песня «Шумел-горел пожар московский», оказывается, имела литературным источником стихотворение Н. Соколова «Он». Песня «Катюша» М. Исаковского имела в народе множество (около ста) вариантов. Их изучил И. Н. Розанов и написал об этом специальное исследование. Приведя немалое количество подобных случаев, И. Н. Розанов приходит к выводу: «Иногда переработка искажает, но гораздо чаще повышает художественную ценность текста, особенно в отношении ясности и благозвучия».

В ценной монографической книге об И. Н. Розанове исследовательница А. М. Новикова верно отмечает: «Поднимая значение песенной проблемы, И. Н. Розанов, в отличие от всевозможных лубочных «песенников» и случайно подобранных сборников стихотворений и песен, характерных для дореволюционного времени, создал новый тип книги,

весь материал которой был связан с целями научного изучения определенной литературоведческой проблемы»[1].

Нередко И. Н. Розанов выступал в качестве рецензента, к которому обращались в особо важных случаях. Когда в 50-е годы Илья Сельвинский завершил эпопею «Три богатыря», эту подсказанную Горьким попытку объединить былины киевского цикла и пропеть связную песнь, как это делают сказители, рукопись передали И. Н. Розанову. Он изучил рукопись, написал большую рецензию, ставшую своего рода исследованием, вступительной статьей. Издатели долго, мучительно долго тянули с изданием эпопеи, на которую после И. Н. Розанова было написано свыше тридцати рецензий. Выход книги состоится с астрономическим опозданием — только в 1989 году — к 90-летию Ильи Сельвинского. История с изданием (вернее — неизданием) эпопеи требует особого рассказа. И он возможен в другом месте и в другое время. Рецензируя, И. Н. Розанов давал ценные советы авторам. Он знакомился с выходящими антологиями и хрестоматиями и уберегал их составителей от ошибок, неточностей, безвкусицы. Это была в большинстве своем неоплачиваемая работа, милосердие, донкихотство. Чем дольше жил И. Н. Розанов, тем большим чудаком, не от мира сего человеком казался он со своей доброй и несколько растерянной непосредственностью.

Он не чурался любой работы в литературе. От аннотации до монографии. От беседы с одним студентом до лекции в битком набитой аудитории.

В поздние годы свои Иван Никанорович никак не хотел расставаться со студенческой и аспирантской аудиторией, которой посвятил многие десятилетия. Он всю жизнь был педагогом, народным учителем, профессором, искал непосредственное общение с людьми. Ему был тесен рабочий кабинет, если он был в нем один. Кабинет раздвигал свои стены и становился городом и страной, когда к ученому приходили люди. Радушный хозяин, он потчевал гостей и учеников книгами. Он ценил роскошество задавшейся беседы. Если она действительно задалась, Иван Никанорович ликовал. Он был неутомим в показе книг, в беседе, в напутствии, в познании человека.

Это проявилось уже в раннюю пору, когда И. Н. Розанов преподавал на Высших женских курсах Полторацкого, в Народном университете Шанявского, в Московском университете, в ИФЛИ. Это были лекции, семинары в институтах и на дому, встречи в книжных магазинах, библиотеках, Союзе писателей, на вечерах у Е. Ф. Никитиной.

Перу Ивана Никаноровича Розанова принадлежат мемуарные страницы о Блоке, Брюсове, Есенине. В статьях о современных поэтах проявлено личное отношение пишущего к описываемым. Это портреты, причем способы портретирования у них разные. Читая их, чувствуем,

---

[1] А. М. Новикова. Иван Никанорович Розанов. М., 1966, с. 24.

сколь близок и сколь далек от Розанова тот или иной поэт. Так в архиве находятся ценнейшие систематические дневники И. Н. Розанова, содержащие материалы о творцах литературы нашего века. Читателя ждет открытие. Приходится только гадать, сколько может продлиться такое ожидание.

В этом исследователе истории русской поэзии жил неугомонный публицист, обращавшийся к самым воспаленным темам культуры. Он ратовал за пересмотр школьных программ, боролся против догматизма и начетничества, губивших живое дело воспитания юношества, против канонизации классиков и неклассиков, против усушающих душу схем РАПП, против наскучившей обоймы современников, против вульгарных социологов. Все это находим в разных его работах. Иногда в виде «лирического отступления», подчас на манер филиппики, порой высказывания «в лоб» по актуальному поводу.

Некоторые ранние книги И. Н. Розанова, особенно 20-х годов, хранят гриф издательства «Никитинские субботники». Это книги «Есенин о себе и других», «Литературные репутации», «Русские лирики» и другие. Все эти книги стали библиографической редкостью.

Здесь должна быть к слову помянута Евдоксия Федоровна Никитина, основательница и душа последнего русского салона, ставшего первым советским товариществом литераторов, одним из последних кооперативных издательств, с ликвидацией которых была нарушена гармония в выпуске книг. Я застал собрания Е. Ф. Никитиной, видал, с каким интересом приходили к ней люди, какие жаркие и содержательные беседы и чтения происходили в ее доме. Я знакомился с ее богатейшим литературным собранием. И. Н. Розанов ценил деятельность Е. Ф. Никитиной, личность, труды и дни которой ждут своих исследователей.

Любитель и знаток книги, И. Н. Розанов был у истоков нашего книговедения. Его работы — «Книги и люди в XIX веке» (1925), «Запрещенные книги 2-й половины XIX века» (1941), «О редкой книге» (по материалам личной библиотеки автора, 1959). Нынешнее многомиллионное сообщество любителей книги почитает И. Н. Розанова одним из своих деятельных предтеч.

У него была неодолимая страсть — собирание первых книг поэтов. Книг, которые могли держать в руках их авторы. Берет с полки книгу — бережно, с трепетом.

— Может быть, эту книгу, отпечатанную в 1854 году в типографии Праца, держал сам Федор Иванович Тютчев,— говорит Иван Никанорович. И улыбается своему предположению, этот книголюб-романтик, книголюб-мечтатель.

Он вглядывался в шрифты, виньетки, шмуцтитул. Другой ракурс знакомой по современным изданиям книги. Другой важный для восприятия текста новый угол зрения. В некоторые книги авторами внесены

исправления. Важно. А дарственные надписи! А книги, скупленные и сожженные авторами! А номерные экземпляры!

Впервые увидел я Ивана Никаноровича в ИФЛИ или осенью 1937 года или в начале 1938 года. Он говорил о поэзии — долго, увлеченно, не уставая. Он хотел, чтобы его спрашивали. Делиться знаниями с другими — душевная потребность.

Он любил открывать поэтов. Признавать их. Нет поэта от Маяковского до Казина, от Сельвинского до Ушакова, чтобы их появления не приветствовал Иван Розанов. Ему была видна вся панорама новой поэзии. Однажды я спросил, что привлекло его в стихах малопримечательного автора.

— А ведь он еще может много сделать. У меня всегда расчет на неожиданность...

Прошли годы. И оказалось: Иван Никанорович был прав. Сколько сохранилось у него книг, фотографий, писем поэтов, которые погибли в лагерях, на войне, пропали без вести.

У нас любительство и профессионализм противопоставляются. Причин для этого много. Одна из них — непостоянство усилий любителей и недостаток их культуры. Но есть любительство высшего класса, и оно выражено в корне этого слова — «любить». Нередко профессионализм лишен этого исключительно ценного качества. Иван Никанорович Розанов для меня образец гармонического сочетания любительства и профессионализма в их истинном и высоком значении.

Он, как влюбленный, слушал стихи или читал новую книгу неизвестного автора, по-ребячьи радуясь понравившимся строкам. И затем, как строгий знаток своего дела, анализировал текст и ставил все на свое место. Стих он знал изнутри и каким-то невидимым нам зеркальцем высвечивал его глубины. Да он и сам писал стихотворные экспромты, послания, владел стихом в любой момент, задача написать сонет или октаву никогда не заставала его врасплох. Помню, летом 1953 года в Голицыно мы виделись часто, по нескольку раз в день. Там Иван Никанорович рекомендовал мне завести альбом для дочери Елены и сам сделал в нем первую запись-экспромт, начинающийся словами: «Леночка! Когда Вы будете Елена Львовна, вспоминайте Вы Голицыно любовно».

В 1915 году И. Н. Розанов выпустил книгу стихов «Только о ней», а в 1916 году — «Призраки звезд».

Как слушатель стихов Иван Никанорович не знал себе равных. Он слушал, подавшись вперед, сияя. Он не помнил о себе, докторе, профессоре, авторе многих книг. Для него в эти мгновения был только поэт, которого он слушает. Я читал ему много раз. Он просил некоторые строки повторить. Он просил лучшие из них записать. Он вспоминал о них на следующий день. Через несколько дней он наизусть возвращал автору понравившиеся ему строки. И долго помнил их. И автор, и его

имя, и его облик уже неизменно ассоциировались с этими строками.

Собиратель людей, талантов, строк, песен, книг, Иван Никанорович не копил. Он отдавал. В этом его отличие от накопителей ценностей. Собирая, он раздавал. И это был выигрыш во всех отношениях.

Опирающиеся на глубокое и всестороннее знание текстов (чаще всего по рукописям), статьи И. Н. Розанова далеки от сухой академичности, вялого начетничества, скучной описательности. Эти статьи отличаются живостью, автор не прячется за спины авторитетов, а безбоязненно излагает свою точку зрения.

Надо знать, что в пору, когда писались зрелые работы И. Н. Розанова, свирепствовал вульгарный социологизм, превращавший наших лучших писателей то в выразителей дум и чаяний среднепоместного дворянства, то укорявший их в том, что они чего-то недопоняли. Диву даешься, как смог наш автор избежать повального — вольного или невольного — увлечения железными социологическими построениями. Если подчас легкая тень и падала на его страницы, то можно это явление приписать назойливой бдительности редакторов того времени, вымогавших лозунговость и риторику. Они подчас были еще более «внимательными», чем цензура.

Поэзия интересует И. Н. Розанова не как иллюстрация истории, а как самостоятельное, хотя и кровно связанное с историей, с жизнью народа, явление. Он обозначил бескрайние владения русской поэзии, показал ее красоты и щедроты и вместе с тем сумел внушить любовь к ней нескольким поколениям своих учеников, последователей, читателей.

Все области, в которых протекала деятельность И. Н. Розанова, соприкасались, они перетекали друг в друга. История поэзии в фольклор, фольклор в поэтику, поэтика в педагогику, педагогика в книговедение.

Не встречал я никогда такого гармоничного интереса к человеку и книгам. Мне попадались люди, у которых в одном случае брала верх книга, в другом — человек. Искатель правды и красоты, Иван Никанорович многое почерпнул в период работы в научной библиотеке Государственного исторического музея (1919—1941). Он организовал здесь отдел истории русской книги. Ученый был связан с московскими букинистами и библиофилами. Он не жалел времени и денег на обмен и приобретение ценной, т. е. нужной ему книги, узнавал историю каждой из них. «Для него не было на необъятном поэтическом поле лишь изысканных цветов, он собирал и скромнейшие полевые цветы, и чем скромнее и незаметнее был цветок, тем бережливее укладывал его Розанов в свой «гербарий»[1],— пишет В. Г. Лидин.

---

[1] В. Лидин. Люди и встречи. М., 1961, с. 281.

Библиотеку Розанова писатели и ученые, студенты и книголюбы посещали с большим интересом и вниманием, как выставку. Это дало право Е. И. Осетрову назвать это собрание русских поэтических книг своего рода «литературной Третьяковской галереей». С таким умением, тщанием и любовью созданную библиотеку вдова ученого Ксения Александровна Марцишевская безвозмездно передала в дар Государственному музею А. С. Пушкина в Москве. Это собрание содержится особо, автономно и составляет одну из притягательных сторон деятельности музея. Каталог библиотеки И. Н. Розанова, предваренный предисловием И. Андроникова, составляет 500 страниц. Он при этом неполон, т. к. в пору его издания некоторые поэты были в числе умалчиваемых. Теперь о них говорят, их издают (например, В. Ходасевич, Н. Гумилев, Г. Иванов и др.). Актуальным становится дополненное и исправленное переиздание каталога.

Ксения Александровна Марцишевская — ученица Ивана Никаноровича Розанова — стала его женой — женой, продлившей жизнь своего учителя. Их разделял большой возрастной промежуток, а соединяла редкостная дружба, умение увлеченно общаться с людьми и достойно вести свое любимое дело.

Писать портрет Ивана Никаноровича Розанова надо всенепременно на фоне людей этой эпохи: фольклористов братьев Соколовых, переводчицы и исследовательницы французской литературы Дынник, знатоков древнерусской литературы Гудзия и Шамбинаго, правнука Тютчева и его биографа Пигарева, пушкинистов Цявловского, Модзалевского, Бонди, Фейнберга, литературоведов Гроссмана, Пиксанова, Сакулина, Бродского, Томашевского.

Около трехсот работ. Это много или мало? В культуре опасно оперировать количественными показателями. Есть другие критерии оценки: глубина, свежесть мысли, убедительность, актуальность, перспективность. Этим качествам отвечают многие работы И. Н. Розанова.

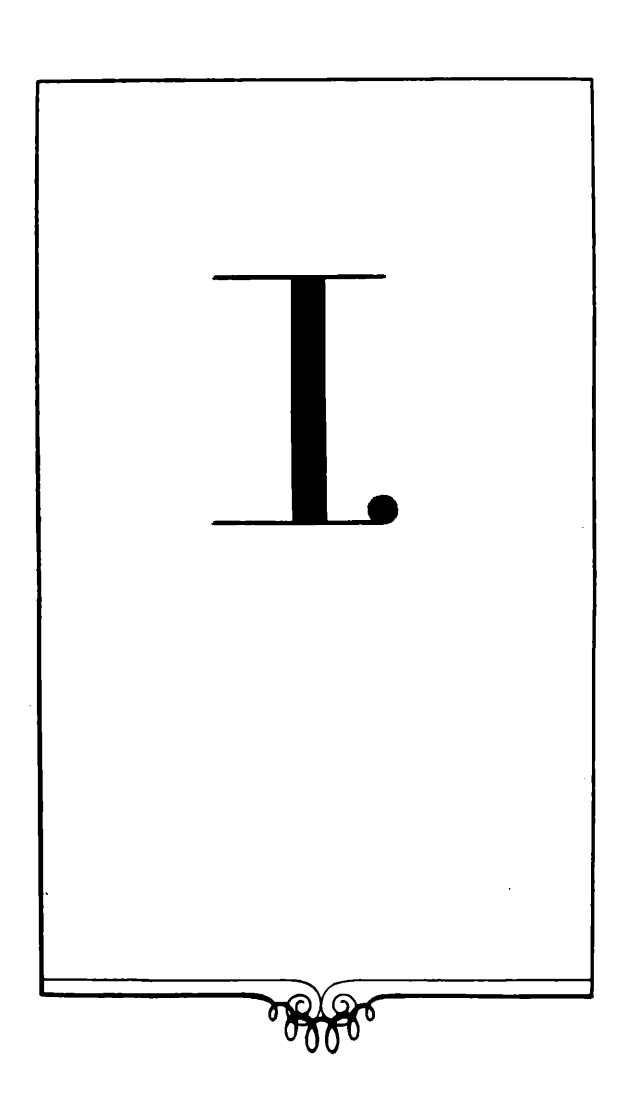
Умение показать процесс истории литературы совмещается у него с умением дать портрет — монографический или беглый, показ отдельной судьбы сочетается с показом ее же во взаимосвязях с другими судьбами. В свои работы И. Н. Розанов включал личные впечатления, мотивы поэтики и книговедения, фольклора и публицистики. Открытие давно и прочно забытых имен сочетается у нашего автора с открытием новых имен недавно пришедших в литературу людей. Так, одним из первых И. Н. Розанов сказал свое слово о Маяковском, Сельвинском, Асееве, Каменском, Казине, Радимове, Ушакове, Кирсанове. Он напоминал и открывал. Историк литературы естественно соседствовал с литературоведом и критиком. Это все узнает читатель книги. Он не может вместе с тем не почувствовать, что перед ним книга не только ученого, который был художественно одаренной натурой, не только книголюба, который

был учителем, но и просто притягательного своей чистосердечностью, увлеченного человека.

Читатель этой книги найдет в ней и то, что названо «данью времени», положения, которые явно устарели. У нас не поднялась бы рука вносить поправки в текст И. Н. Розанова. Читатель должен видеть этот текст в истинном свете.

В пору, когда настоящая книга сдавалась в набор, так много помогавшая нам своими советами и рекомендациями Ксения Александровна Марцишевская-Розанова скончалась (1897—1988). Вклад ее в русскую культуру еще предстоит должным образом оценить. Она была одним из зачинателей дела издания словарей в СССР. Это был человек глубоко мысливший, бескорыстный, неистовый работник-просветитель. Настоящая книга посвящена ее памяти.

Лев ОЗЕРОВ



I.



ЛИТЕРАТУРНЫЕ РЕПУТАЦИИ

ПРЕДИСЛОВИЕ

Относительность эстетических оценок, непрочность всякого догматизма в этом отношении все более и более проникает во всеобщее сознание. Вместе с тем в настоящий момент особенное внимание привлекает вопрос о взаимоотношениях писателей и читателей, проблема критики, как посредницы между ними. И вот, рядом с историей и теорией художественной литературы, рядом с историей и теорией критики, намечаются новые области для изучения: *теория и история литературных репутаций.* Первая займется исследованием факторов литературного успеха, классификацией и терминологией, вторая — изучением фактов в исторической последовательности, выяснением их социологических причин. Возведение этих новых зданий стоит на очереди, а пока мы находимся в периоде накопления и описания материала.

Я взял несколько наиболее ярких примеров относительно оценок: судьбу самого громкого в русской литературе имени — Пушкина, примеры наиболее резких переходов от безвестности к славе и от славы к осмеянию (судьбы Тютчева и Бенедиктова). Внимание мое привлек также факт воскрешения забытого маленького поэта (Алипанова), приобретшего неожиданный интерес для нашего времени в связи с тем социальным сдвигом, который принесла революция.

В заметке «Популярные песни и их авторы» я устанавливаю два типа литературного бессмертия: «книжное» и «фольклорное» и намечаю тему о безвестных авторах всем известных произведений. Наконец, в статьях «Ритм

эпох» и «Канонизация классиков» даю некоторые обобщения.

Книга моя — не закладка фундамента, а призыв. Цель ее — направить внимание в эту сторону, указать на ряд интереснейших фактов в этой области, выдвинуть ряд новых тем.

РИТМ ЭПОХ

Опыт теории литературных отталкиваний

I

«Ваш Гоголь дрянь, гадость»,— кричал с ожесточением ветеран литературы Катенин студенту Писемскому, мечтавшему пойти по стопам автора «Мертвых душ».

«Это было хорошо во времена Гоголя и царя Гороха»,— писал Лев Толстой по поводу некоторых художественных приемов романа «Накануне», т. е. через несколько лет после смерти Гоголя.

Вот два примера неприятия крупного художника слова, но основы диаметрально противоположны: Катенин в приемах Гоголя находит неприемлемые для него новшества; наоборот, Л. Толстой традиции Гоголя рассматривает как тормоз для дальнейшего развития литературы. Катенин, Гоголь и Лев Толстой были людьми разных поколений: между ними около 18 лет разницы (в год рождения Толстого Гоголю было 19 лет, Катенину — 36).

Нормально каждый крупный писатель-новатор или целое поколение, идущее под флагом новаторства, в течение своей литературной деятельности дважды подвергаются усиленным нападкам: вначале со стороы литературных староверов и позднее от тех литературных младенцев, которые, по выражению Пушкина, начинают кусать грудь кормилицы, потому что зубки подросли.

Для литературного движения неприятие первого типа — брюзжание стариков — имеет второстепенное значение; наоборот, отрицание, исходящее из среды наиболее талантливой и активной молодежи, существенно важно, являясь необходимым о т т а л к и в а н и е м для дальнейшего продвижения. Из этого вовсе не следует, что каждое новое поколение лучше и талантливее предыдущего, что словесное искусство каждый раз от этого толчка во всех отношениях выигрывает: примеров обратного можно при-

вести сколько угодно. Речь идет отнюдь не о пресловутом прогрессе, а только о движении. Движение вместо застоя — вот единственный неизменный выигрыш.

Каждый крупный писатель рвет паутину традиций. Если он без шуму идет своей собственной дорогой, сам не замечая своего новаторства, долгое время его не замечают и другие. Тютчев, предшественник символизма, в течение 15 лет печатал свои стихотворения; некоторые из них принадлежат к его наилучшим, и тем не менее поэт не был замечен — не говорим уже об обывательской толще — ни Белинским, ни даже (до 1836 г.) Пушкиным.

Если же писатель или целая группа звонко ударяют веслами по зацветшей воде, погружая и разрывая мирные, сонные травы, из всех литературных и обывательских болот раздаются крики: «Это безобразие, это неприличие, это — вне литературы!» Такое определение со стороны литературных староверов встречали поочередно с начала своей деятельности и Пушкин, и Гоголь, и Некрасов, и символисты, и футуристы. «Кривые толки, шум и брань» — это необходимая «дань славы». Истинный бич талантов — чересчур усердные ученики и последователи. Каждый разрушитель авторитетов становится — и в этом ирония судьбы и возмездие — сам авторитетом. После каждого крупного писателя создаются новые традиции. Опять заводится паутина, травы подымаются. Зелень опять покрывает поверхность воды. Опять мирно, сонно, «литературно». Снова нужны удары весел.

Поколения эпигонов умеют благоговеть. Поколения новаторов склонны переоценивать значение своего новаторства и свои таланты; к деятелям прошлого они, наоборот, беспощадно суровы и торопятся хоронить самые громкие репутации. Только что превозносимые имена становятся в их устах символом застоя. Такой полемический смысл имеет формула: «Для нас Державиным стал Пушкин» (Игорь Северянин) или «Надсоном наших дней стал Блок» (Шершеневич).

При наступлении на противника важно атаковать господствующие высоты. При литературном сдвиге прежде всего стараются дискредитировать прежних вождей. От сознания несовременности их совершенно незаконно делают скачок к отрицанию или умалению их дарований. Так, во времена Пушкина важнейшие поэты XVIII века, Ломоносов и Державин, подвергнуты были переоценке. В результате первый признан был ритором, а права второго

на славу ограничены более чем на три четверти: большинство от Державина Пушкин предлагал сжечь. В эпоху Некрасова Писарев отказал в звании поэта Пушкину и тем, кто тогда причислялся к его школе: Фету и Полонскому, считая их всех только стихотворцами, но оставил звание поэта для Некрасова. Отрицание поэтического дара у Некрасова особенно характерно для преддверия символизма, например, у Владимира Соловьева. Поэт К. Льдов в 1897 г. заявил в печати, что от прежней славы Некрасова ничего не осталось. Книги Брюсова «Urbi et orbi» и «Венок» при появлении своем восприняты были всей талантливой молодежью наряду с лучшими книгами Бальмонта как новое евангелие, как высшее достижение современного поэтического творчества. Отрицание поэтического дара Брюсова во многих кругах давно уже стало довольно обычным.

Все эти отрицательные оценки — явления одного порядка, вполне понятные и необходимые исторически, но ложные по существу. Конечно, нельзя определять размеры дарований вне связи с уровнем эпохи и преодоленными препятствиями. Конечно, отрицание поэтического дара у Ломоносова столь же неразумно, как отрицание его у Пушкина. При соблюдении исторической перспективы Тредьяковский, ославленный позднейшими поколениями бездарным, конечно, гораздо талантливее любого из второстепенных поэтов от Пушкина до наших дней. Критика и даже сами поэты в своих оценках — рабы текущего момента и настроения. Только историки литературы, если они и современность свою берут как исторический момент — не более, могут порой освобождаться от гипноза временного и случайного.

II

В стране поэзии есть магистраль и есть проселочные дороги. Те, кто идут по магистрали, хотя бы были второстепенны по таланту, например, Полежаев или Надсон, легче приковывают внимание современников. По проселкам бредут одинокие мечтатели. Бредущие по проселкам могут найти горячее признание у какого-нибудь из грядущих поколений (так было, например, с Тютчевым), а чаще бредущие по проселкам никуда не пробиваются, вязнут где-нибудь в трясинах обширного государства поэзии и исчезают в туманах безвестности.

По проселкам вперед не видать. Говорить о закономерности движения можно пока только по отношению к магистрали. Здесь легче устанавливать периоды и литературные сдвиги.

Движение в литературе слагается из: 1) притяжения, 2) отталкивания и 3) инерции. В любом литературном произведении мы найдем неизбежно и то, и другое, и третье. О власти инерции говорить не приходится: всякое новаторство, даже самое смелое, бывает только частичным. Совсем освободиться от подражания и литературных традиций никогда еще никому не удавалось, даже, пожалуй, и не нужно.

Притяжение может быть только к тому, что отдалено от нас некоторым расстоянием: иначе оно никак не может быть замечено. Притяжение может быть к прошлым, более или менее отдаленным от нас явлениям родной литературы, а в современности к явлениям малоприметным, например, от магистрали к проселкам, или к явлениям, почему-либо близким и родственным в чужих литературах.

Закономерность в литературных движениях гораздо более обусловливается отталкиванием, чем притяжением. Важно то, что здесь мы не выходим за пределы родной литературы. Отталкиваться от литературных явлений на чужих языках не имело бы ни малейшего смысла. Можно бороться лишь с их отражением в родной литературе. Русский символизм в его главных чертах непременно возник бы и без влияний Бодлера и Верлена, возник бы путем отталкивания от предыдущей литературной эпохи. Знакомство с французским символизмом, может быть, только несколько ускорило и сформировало это движение.

То же следует сказать и о русском футуризме, который должен был явиться и без всякого Маринетти, путем отталкивания от символизма. Западное влияние сказалось кое в чем второстепенном, например, в названии.

Историки литературы до сих пор слишком много времени уделяли изучению литературных притяжений и энерции. Творчество по контрасту, гораздо более важное, гораздо менее привлекало внимание[1].

Схема движения в русской поэзии всего резче и нагляд-

---

[1] Значения отрицательных влияний пишущий эти строки касался в брошюре «Пушкин и Вяземский». М., 1915 г.

нее может быть представлена, если мы уделим должное внимание этому творчеству по контрасту.

Контраст должен быть в самом творчестве, а не в декларациях. Имажинисты отталкивались от футуристов более в теории, чем на практике. В этом их слабость. Степень отталкивания определяет основной характер эпохи. Малая степень создает эпохи переходные, сильная и заметная — эпохи ярко выраженные, эпохи сдвигов.

Жуковский, Лермонтов, Блок — вот наивысшие достижения наших переходных эпох: Жуковский от Державина к Пушкину, Лермонтов от Пушкина к Некрасову, Блок от Брюсова к Маяковскому. Переходный характер творчества Лермонтова недавно прекрасно показан был Б. Эйхенбаумом. Относительно Жуковского это нетрудно было бы сделать, если связать его не столько с Державиным, сколько с Херасковым и масонской поэзией XVIII в. Предреволюционная тревога, столь характерная для Андрея Белого и Блока и столь чуждая Бальмонту и Брюсову, роднит этих младших символистов с поэзией последующего поколения.

Жуковский, Лермонтов, Блок — все трое несравненные чарователи. Другие переходные эпохи были менее счастливы. Переход от Ломоносова к Державину лучшим своим представителем имел забытого теперь Василия Петрова. Переход от Некрасова к символистам дал Надсона, Фруга, Фофанова. Из них первые двое настолько были лишены творческой смелости, что единственной доступной для них формой отталкивания оказалась измена... Порой прорывается у них не призыв к борьбе и не скорбь об угнетенных, а жажда беззаботного, эгоистического счастья, нарушение хранимых ими некрасовских традиций, измена заветам «прогрессивной поэзии».

III

Представителями ярко выраженных эпох, довлеющих себе, являются Ломоносов, Державин, Пушкин, Некрасов, Брюсов и Маяковский. Не всегда это были бесспорно самые лучшие поэты своего времени, но всегда самые типичные для времени. Достоевский был прав, когда на похоронах Некрасова сказал, что среди современников «поэта мести и печали» были поэтические таланты не меньше, чем Некрасов, но никто из них не имел такого значения, как он. Действительно, Тютчев как поэт не

слабее Некрасова. И тем не менее некрасовская эпоха была, а тютчевской не было. Нашу эпоху удобнее назвать эпохой Маяковского, чем эпохой Хлебникова или Анны Ахматовой. Пусть истинная глава нового течения — Хлебников, а Маяковский, по выражению одного футуриста, только рупор или глотка футуризма, но бывают моменты, когда глотка важнее головы. В конце концов Хлебников, как и Тютчев, поэт для поэтов. Еще менее прав на окрещивание эпохи ее именем имеет Анна Ахматова: отталкивание акмеистов от символистов было не столь энергичным, как у футуристов.

Конечно, не Бальмонт, а Брюсов является самым характерным поэтом для эпохи старших символистов. Как Ломоносов, Державин, Пушкин и Некрасов, он является, несомненно, не только чарователем, как Жуковский, Лермонтов, Блок, но и законодателем. У всех у них, в противоположность женственным поэтам переходных эпох,— твердая и властная рука. Бальмонт же гораздо женственнее и Лермонтова и Жуковского. Школы Бальмонт не создал, бальмонтисты не дали ничего ценного. Из школы Брюсова вышел Гумилев и многие другие. Но особенно характерным признаком могущества Брюсова является то, что, когда пришла новая волна, нападать стали главным образом на Брюсова, вплоть до традиционного отрицания в нем поэтического дара,— участь, которой подвергались все законодатели. С Бальмонтом менее считались. Его просто забывали.

Переходные эпохи — это буфера: они ослабляют удар при отталкивании; поэтому их можно почти не принимать во внимание.

Как же шло отталкивание?

Державин отталкивается от Ломоносова. «Главным моим старанием было,— признается он,— писать не так, как писал Ломоносов». Отсюда забавный слог его од. Пушкин, в противоположность Державину, стал опять строго выдерживать стиль каждой отдельной вещи. Некрасов прибегал к приемам, прямо противоположным Пушкину и Лермонтову Символисты отталкивались от Некрасова и надсоновской поэзии, футуристы от символизма. Таким образом получается ряд сдвигов. Между поколениями новаторов — прочие поколения не в счет — идет постоянная борьба отцов и детей.

Но, отталкиваясь от отцов, которые, в свою очередь, оттолкнулись от дедов, сам становишься в каком-то от-

ношении ближе к дедам, чем к отцам, а прапрадеды становятся ближе прадедов.

На этом основан ритм поэтических эпох.

Берем в хронологическом порядке шесть вышеозначенных поэтов: 1) Ломоносов, 2) Державин, 3) Пушкин, 4) Некрасов, 5) Брюсов, 6) Маяковский.

Все нечетные номера должны иметь между собою кое-что общее, а четные между собой. Получаются две группы: первая — Ломоносов, Пушкин, Брюсов, вторая — Державин, Некрасов, Маяковский.

Если воскресить старую терминологию: «искусство для искусства» и «искусство для жизни» — терминологию условную и служебную, так как всякое искусство для жизни,— мы могли бы сказать, что первая группа — чистые художники, вторая — проповедники и агитаторы. Характерна противоположность этих двух групп в их взглядах на отношение между поэзией и жизнью. Для Ломоносова всего дороже процветание муз. Всякая война и борьба только мешают этому процветанию. Пушкин также отзывает поэта от «житейских волнений, корысти и битв» к «звукам сладким». Брюсов еще в начале своей деятельности уже предлагал поэту «не любить» и «не сочувствовать», а «поклоняться искусству: только ему безраздумно, бесцельно» (ср. также его стихотворение «Я изменял и многому и многим»). Совершенно иначе смотрят Державин, Некрасов и Маяковский. Первый жизнь считал выше искусства: «За слова меня пусть гложет, за дела сатирик чтит»; второй дал формулу: «Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан», а также: «Мне борьба мешала быть поэтом» и, наконец: «Кто себя всецело отдает на борьбу за брата-человека, только тот себя переживет». К ним примыкает и Маяковский: «Малейшая частица живого важнее всего, что я делаю и делал», т. е. как поэт. И еще: «Были бы люди, а искусство приложится».

Самый процесс творчества у этих двух групп различен. У Ломоносова, Пушкина, Брюсова больше спокойствия, уравновешенности, самообладания — холод вдохновения»; Державин же, Некрасов и Маяковский больше вносят личного темперамента; так и кажется, что творили они, «волнуясь и спеша»... Первые — более «взыскательные художники», они великолепные стилизаторы, у каждого из них не один, а несколько стилей, они склонны даже индивидуализировать стиль каждого отдельного художественного задания: прозаизмы у них редки и всегда

строго обдуманы... Они скорее допустят — в худших своих вещах — некоторую вялость и бледность, чем безвкусицу. Вторые гораздо смелее: они не боятся никакой безвкусицы, не боятся, что могут кого-нибудь шокировать. Стих Державина «иль ею в голове ищуся», вставленный в оду, был не менее скандалезным, чем название триптиха Маяковского «Облако в штанах». Сознательное смешение стилей — самый их излюбленный прием, основные черты их стиля. Прозаизмы они не вкрапливают кое-где, а густо рассыпают их. Да они и не очень — особенно Некрасов и Маяковский — чувствуют разницу между стихами и прозой... «Все же они не хуже плоской прозы»,— скромно сказал Некрасов про свои стихи.

Первая группа характеризуется серьезностью тона, напряжением лиризма, отсутствием тяги к юмору и сатире.

Припомним торжественный тон од Ломоносова, лирическую напряженность поэм Пушкина (кроме «Руслана и Людмилы», относящейся собственно к предыдущей эпохе, накануне расцвета Пушкина и начала золотого века).

Ломоносов даже с Анакреоном вступает в серьезный спор. Совершенно иной тон в прекрасном стихотворении «Ночною темнотою», но до юмора и здесь далеко. Шутит Ломоносов (в эпиграммах) тяжело. Смех Пушкина — легкий и светлый («Граф Нулин», «Домик в Коломне», «Гаврилиада», «Гусар»). Как у Ломоносова, так и у Пушкина юмор и серьезная сатира ограничиваются, за немногими исключениями, областью эпиграммы. Кроме того, как стилизаторов их естественно тянет к литературным пародиям (пародии Ломоносова на Тредьяковского, Пушкина на Хвостова).

Символисты пришли после некрасово-надсоновской эпохи, когда наряду с гражданской лирикой процветали юмор и сатира. Книги Минаева, Буренина, Кузьмы Пруткова расходились в большом количестве. Этим следует объяснить, почему символисты поражают особенно серьезной напряженностью, даже некоторой торжественностью тона (напр., «Антоний» и «Наполеон» Брюсова). После тяги к простонародным выражениям и вульгаризмам символисты воскресили поэзию как «язык богов» и усиленно подчеркивали эту сторону. Особенно культивировал эту приподнятость Вяч. Иванов со своими славянизмами. Казалось, поэты разучились смеяться. Конечно, символисты писали, вероятно, и шутливые стихи, но не для печати. Даже у второго поколения символистов: Андрея Белого

и Блока, поэтов уже переходного времени, у которых склонность к сатире и юмору несомненно была, читатели узнали об этом с некоторым запозданием. У Белого эта струя, слабая в «Золоте в лазури», сильнее зазвучала позже, напр., в «Первом свидании». Шутливые стихи Блока увидали свет только после его смерти.

Сатира, общественная и негодующая, юмор и балагурство входят как основной и существенный элемент в творчество поэтов второй группы. Переходя к тематике, увидим также громадную разницу: первая группа — культуртрегеры и западники; вторая — самоучки и Восток. Первые охотно обращают свои взоры на «века и народы», на их плечах многовековая культура. Вторые не чувствуют никакого уважения к этой самой культуре. «Человека забыли!» — как будто хотят они крикнуть Западу. Чувство сострадания занимает в творчестве первой группы не более места, чем все другие чувства. Они способны любоваться картиной боя, восхищаться его историческим смыслом, не думая о смертях и увечьях... Наоборот, Державин не может забыть «вдов» и «израненного героя»; Некрасов думает про «слезы бедных матерей»; у Маяковского война ассоциируется с человеком на деревяшках. Чувство социального неравенства и социальной несправедливости присуще им в высшей степени. Недаром Рылеев благоговел перед Державиным как перед поэтом-гражданином.

Любопытно сопоставить «Вельможу» Державина, «Размышления у парадного подъезда» Некрасова и «Гимн обеду» Маяковского. Разве такая тема возможна была бы у поэтов первой группы? Разве Ломоносов, Пушкин, Брюсов стали бы говорить об обжорах и в связи с этим о социальном неравенстве?

IV

Восток очень чувствуется у поэтов второй группы. Державин называл себя «татарским мурзой». Пушкин нашел, что «гений его думает по-татарски, а русской грамоты не знал за недосугом».

После подчеркнутого европеизма у символистов футуристы потянулись в Азию; особенно это заметно у Хлебникова, Крученых и В. Каменского. Вот что писал Гумилев о Хлебникове: «Он ощущает Россию, как азиатскую страну (хотя и не приглашает ее учиться мудрости у татар),

утверждает ее самобытность и борется с европейскими влияниями».

В интернационализме Маяковского гораздо более его родного Кавказа, чем Европы.

Поэты первой группы в одах своих прославляют главным образом культуру и сильную личность: Петра Великого, Наполеона, Ассаргадона. Поэты второй группы славят «добродетель и милосердие», Державин прославляет «человека», Некрасов — народ, Маяковский — «человека», коллектив трудящихся и человечество.

Фонетика у этих групп также совершенно различная — у первых кованость стиха, склонность к ямбу, инструментовка, основанная на музыкальности и благозвучности, причем образцом является гармонизация в романских языках: латинском, итальянском, французском. У поэтов второй группы нет кованости стиха: в размерах их больше протяженности и перебоев... Инструментовка Державина, по мнению Пушкина, «должна бесить всякое разборчивое ухо». Но к Державину близки Некрасов и футуристы. По мнению Гумилева, у Некрасова «замечательная фонетика, продолжающая Державина через голову Пушкина». Здесь сочетание «вший», «щий» и т. д., так устрашавшие Батюшкова, стремившегося писать так, чтобы русская речь звучала как итальянская. Футуристы, осмеявшие инструментовку на иностранный лад, слишком изысканную и сентиментальную, по их мнению, для русского уха, пошли еще дальше Державина и Некрасова: отсюда знаменитые «дыр был убещур», сочетание звуков, уносящее нас к татарам, а не к итальянцам.

Для футуристов очень характерны составные рифмы. Встречались они и у символистов, напр., у Брюсова и Блока. Можно было бы подумать, что это простое дальнейшее движение по инерции. Однако, если мы внимательно присмотримся к характеру этих сложных рифм, убедимся, что здесь футуристы ближе к некрасовской эпохе, когда такой прием был обычен для целей комизма. Мастером на такие рифмы считался Минаев. Надуманность таких рифм, притянутость за волос рифмуемой строчки бросается здесь в глаза. К слову «колокол» Минаев притянул такую строчку: «а в то время кот молоко лакал». Винительный падеж от названия водопада Иматра — «Иматру» — Минаев рифмовал с местоимением плюс первое лицо глагола: «им утру». Другие примеры: «После протокола — знает про то Кола»; «не прочь ты — почты»;

«для немца ведь чины вкуснее ветчины»... Надуманность здесь, в этой игре, любование звуками слов — что также характерно и для футуристов — воспринимаются не как недостаток, а как достоинство: чем несообразнее, тем забавнее, тем легче комический прием достигает своей цели.

В составных рифмах Маяковский всего ближе к Минаеву. Вот несколько примеров его рифм: «свадьбами ночи ряди — очереди»; «под сень чинов ник — чиновник»; «Аустерлица — сложите в костер лица»; «в исповеди — ввысь поведи».

При поэтике, базирующейся на примате содержания или на гармонии и равновесии всех сторон произведения, это, конечно, было бы недостатком. Но одной общей поэтики не существует: каждый сдвиг создает новую поэтику и каждого поэта надо судить по законам, им самим признаваемым. Поэтика футуристов, выдвигающая «слово, как таковое», не испугается никаких упреков в надуманности. Прием, бывший у Минаева комическим, Маяковский ввел в свои трагикомические произведения.

Итак, движение поэзии, постоянная пульсация, как во всяком живом организме, ритм дыхания, вздохи и выдохи: искусство для искусства и искусство для жизни, строгая выдержанность форм и тона — и их сознательное смешение, преобладание серьезности и преобладание смеха, уход от прозы и приближение к ней, то расширение тем, то сужение их, то устремление к Западу, то к Востоку.

Таков ритм в движении русской поэзии на взятом нами отрезке.

Утверждаемая нами теория отталкиваний не пытается объяснять всего движения, которое, как мы говорили, слагается также из притяжения и инерции, но она дает основную нить при изучении литературной динамики.

Изучение переходных эпох и движение по проселочным дорогам русской поэзии должно внести некоторые существенные дополнения к этой теории отталкиваний.

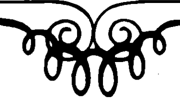
Можно предполагать, что существует ритм и в движении прозы. Сопоставление этого ритма с ритмом движения поэзии даст ритм литературы вообще.

1922

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Данная статья написана была пять лет тому назад, неоднократно прочитана в различных научных учреждениях и литературных обществах и вызвала, с одной стороны, ряд сочувственных откликов, с другой — ряд возражений. Большинство возражений касалось частностей. Среди более серьезных отмечу указание, что литературное движение нельзя сводить только к отталкиванию, что оно гораздо сложнее и может быть не только по прямой линии, но и в сторону. Здесь есть известное недоразумение: я сам указываю, что, кроме отталкивания, существует и притяжение и инерция. Я даю рабочую гипотезу, даю схему, а всякая схема есть намеренное упрощение. За последние годы я нашел целый ряд подтверждений основных своих мыслей. Мне указали подобные же чередования и в истории философии, и в истории искусств. Особенно интересна была для меня статья В. Волькенштейна («Новый мир», 1926, № 12), устанавливающая подобное же явление в истории русского театра.

1927



НАРОДНАЯ ТРОПА

(О славе Пушкина)

I

Пушкин — это имя служит у нас для обозначения наивысших достижений в области русского художественного слова. Этому не противоречит, что мировой резонанс славы некоторых других русских писателей (напр., Толстого, Достоевского) — шире. Толстой и Достоевский менее теряют в переводах: иностранцы ценят в них не столько художников слова, сколько мыслителей, психологов, моралистов. Но славу надо расценивать не только по количеству поклонников, но и по их авторитетности, а в оценке художественного слова сородичи-писатели компетентнее иностранцев. Пушкин занимает в русской литературе такое же безусловное место, какое в английской — Шекспир, в немецкой — Гёте, в итальянской — Данте, в польской — Мицкевич. Во французской литературе такого «единственного» писателя — нет.

Наметить важнейшие этапы в литературной судьбе самого прославленного из русских писателей — цель этой статьи.

Нас особенно интересует его посмертная слава, его литературное бессмертие.

«Высшая конечная цель Пушкина — блестеть, и именно поэзией» — так писал в 1816 году директор Лицея о лицеисте Пушкине. А сам юный поэт заявлял в стихах, что охотно предпочтет «бессмертию души своей бессмертие своих творений».

Признаки этого бессмертия обнаружились рано. Уже на школьной скамье он был вундеркиндом. Экзамен в

присутствии Державина в 1815 году был только одним из наиболее ярких моментов быстро растущего признания. Второй заметной вехой по пути к славе юноши поэта была известная надпись на портрете, подаренная Жуковским Пушкину. Если еще раньше многие из окружающих начинали подозревать, что Пушкин-племянник за пояс заткнет Пушкина-дядюшку, а тот был тогда довольно известным литератором, если вслед за тем престарелый автор Фелицы увидал в юноше второго Державина («Я не умер!» — говорят, воскликнул он по поводу стихов Пушкина), то теперь поэт в самом расцвете сил и растущей славы предупредительно посторонился, уступая автору «Руслана и Людмилы» первое место.

Но все это не была еще слава, а только исключительный успех среди окружающих и в литературных кругах. Настоящая слава пришла с выходом в свет первой поэмы Пушкина, когда в печати поднят был шум вокруг нее.

Современные журналы разделились на два лагеря: в одном (сюда принадлежали «Благонамеренный», «Сын Отечества» и другие) появлялись восторженные и хвалебные отзывы, в другом («Вестник Европы» и «Невский Зритель») — статьи, резко порицавшие поэму.

«Ни с чем нельзя сравнить восторга и негодования, возбужденных первой поэмой Пушкина,— писал впоследствии Белинский.— Слишком немногим гениальным творениям удавалось производить столько шуму, сколько произвела эта детская нисколько не гениальная поэма. Поборники нового увидели в ней колоссальное произведение и долго после этого величали Пушкина забавным титулом «певца Руслана и Людмилы». Представители другой крайности, слепые поклонники старины, были оскорблены появлением «Руслана и Людмилы». Они увидели в ней все, чего в ней нет,— чуть не безбожие».

Еще до появления байронических поэм имя Пушкина уже проникло в учебную литературу. Н. И. Греч в своем «Опыте краткой истории русской литературы» отводит автору «Руслана и Людмилы», коллежскому секретарю Александру Сергеевичу Пушкину, несколько хвалебных строк: в поэме он находит «необыкновенный дух пиитический».

Про «Кавказского пленника» сам Пушкин говорил, что ни одно из его произведений не было встречено так хорошо публикой. А затем пришел и небывалый для русского писателя материальный успех. Никогда еще русский пи-

сатель не получал такого гонорара, который достался Пушкину за «Бахчисарайский фонтан». За каждый стих книгопродавец заплатил приблизительно по восьми рублей (два с полтиной на наши деньги). Зенитом прижизненной славы Пушкина надо считать прием публикой первых глав «Евгения Онегина» и «Цыган». По мнению Белинского, с эпохи создания «Цыган» «Пушкин перестал быть выразителем нравственной настроенности современного ему общества и явился уже воспитателем будущих поколений».

По звучности и музыкальности стиха Пушкин в поэме «Цыгане», казалось, превзошел самого себя.

Рекорды, поставленные раньше Державиным и Жуковским, были побиты. Позднейшими произведениями своими, недостаточно, впрочем, оцененными современниками, он занял и навсегда сохранил за собой первое место в русской литературе. Только временно фанатические поклонники некоторых других наших писателей, напр., Гоголя, Лермонтова, Некрасова, Тютчева, могли пытаться поставить своих любимцев выше, но в конце концов первенство всегда оставалось за Пушкиным.

В годы детства или несколько позже — в годы брожения юных сил — предпочтение, отдаваемое Лермонтову, встречается довольно часто, но среди взрослых, уже обогащенных душевным, житейским и художественным опытом, этого почти никогда не бывает. Один из литераторов сохранил в своей памяти такое воспоминание:

«Соберутся ли бывало немногочисленные друзья у А. Н. Майкова или «вся литература» у Я. П. Полонского, непременно кто-нибудь из «молодых» поднимет не вполне решенный им вопрос о параллели между Пушкиным и Лермонтовым; если он художественно молод, то он чуть не с криком отдает пальму первенства Лермонтову. Старик Полонский, бывало, укоризненно покачает головой, горько улыбнется и ответит образами: «У Пушкина воздуху много, ничего лишнего нет. Это — Гомер, это — Фидий, а Лермонтов — это уже пергамская школа: крикливо, несдержанно, уснащено всякими этакими завитушками»...

Сомнение в том, кто выше: Пушкин или Гоголь, продолжалось довольно долго, от 40-х до 70-х годов прошлого века. Поклонников Пушкина количественно было меньше, но к ним принадлежали почти все крупнейшие художники слова, да и спор шел, собственно, не о самих Пушкине и Гоголе, а об их школах, какая кому казалась нужнее.

Любопытно, что никогда не подымался вопрос: кто выше, Лермонтов или Гоголь, спор шел только о первом месте, сравнивали непременно с Пушкиным. Таким образом, в конечном итоге первенство из трех остается за Пушкиным.

В биографии Апухтина рассказывается, что в детстве его считали будущим Пушкиным. Это имя становилось нарицательным. И сколько таких «будущих Пушкиных» (других обозначений не существовало, хотя и много было у нас прославленных поэтов) оказывалось потом людьми второстепенных или третьестепенных дарований... Максимум восторга перед каким-нибудь поэтическим талантом также выражался обыкновенно в желании поставить его выше не кого-нибудь другого, а именно Пушкина. В стихотворении Некрасова «поэт» спрашивает гражданина: «Так я, по-твоему, великий, повыше Пушкина поэт?» Когда одно время вошел в моду Бенедиктов, приказчик, отпуская покупателям книжку его стихотворений, заметил: «Этот почище Пушкина будет».

II

Ни в чем не сказывается так признание первенства Пушкина, как в ожесточенных нападках на него, в попытках развенчания.

При нападении на противника прежде всего стараются атаковать господствующие высоты... При всяком литературном сдвиге прежде всего считают долгом посчитаться с Пушкиным, оттолкнуться от него... Даже символисты, которые впоследствии так много сделали для культа Пушкина, вначале подчеркивали свое предпочтение перед ним, оказываемое некоторым другим писателям. Но если футуристы кричали «долой Пушкина», это вовсе не значило, что они серьезно кого-либо из своей среды считали по таланту выше него.

Всего знаменательнее долгое, почти полувековое охлаждение к Пушкину, имевшее место в истории русской литературы и общественности. Охлаждение это началось еще при жизни поэта, в 30-х годах. Он сам был поражен неожиданным для него неуспехом «Полтавы» и 7-й главы «Онегина».

«Полтава»,— писал Пушкин,— не имела успеха. Может быть, она его не стоила, но я был избалован приемом,

оказанным моим прежним, гораздо слабейшим произведениям»...

«При появлении 7 песни «Онегина» журналы вообще отозвались о ней весьма неблагосклонно. Я бы охотно им поверил, если бы их приговор не слишком уж противоречил тому, что говорили они о прежних главах моего романа. После неумеренных и незаслуженных похвал, коими осыпали шесть частей одного и того же сочинения, странно мне было читать неумеренную брань».

«В тридцатые годы,— писал Белинский,— кончился, или, лучше сказать, внезапно оборвался период пушкинский, так как кончился и сам Пушкин, а вместе с ним и его влияние, с тех пор почти ни одного бывалого звука не сорвалось с его лиры».

С тех пор толки о том, что Пушкин исписался, не прекращались...

Трагическая смерть поэта опять вернула ему симпатии, но не надолго. Уже дополнительные томы посмертного собрания его сочинений, вышедшие в 1841 году, расходились плохо. Издатели с ними, что называется, сели. А между тем в этих томах появились такие шедевры, как «Каменный гость», «Русалка», «Египетские ночи». Не прошло еще и восьми лет после оживления симпатий к Пушкину в связи с его дуэлью и смертью, как во всех газетах и журналах появилось объявление: «Продается по весьма уменьшенной цене сочинение Александра Пушкина — 11 томов вместо прежних пятидесяти рублей ассигнациями за экземпляр на простой бумаге — восемь рублей серебром. Отдельно три части (9, 10, 11) вместо двадцати пяти рублей ассигнациями за четыре рубля серебром». Таким образом, в 1845 году рыночная цена на Пушкина понизилась вдвое. «И так,— возмущается историк книжной торговли,— анонсировали не о каком-нибудь бумажном хламе, а о первом посмертном издании первого величайшего поэта земли русской».

Некоторое оживление возбудило первое научное издание сочинений великого поэта под редакцией Анненкова, в 1855 году, но потом охлаждение стало сказываться еще заметнее. К 1865 году относятся статьи Писарева против Пушкина, сыгравшие громадную роль. Писарев иронизировал, между прочим, над стихотворением «Памятник» следующим образом: «Призывая к себе на помощь дикого тунгуза и друга степей — калмыка, Пушкин поступает очень расчетливо и благоразумно, потому что легко мо-

жет случиться, что более развитые племена российской империи, именно финн и гордый внук славян, в самом непродолжительном времени жестоко обманут честолюбивые и несбыточные надежды искусного версификатора, самовольно надевшего себе на голову венец бессмертия, на который он не имеет никакого законного права».

В другом месте Писарев называл Пушкина «легкомысленным версификатором, опутанным мелкими предрассудками, погруженным в созерцание мелких личных ощущений и совершенно неспособным анализировать и понимать великие общественные и философские вопросы нашего века». В 60-е и 70-е годы отрицательное отношение к автору «Евгения Онегина» считалось почти обязательным среди передовой молодежи... А. Ф. Кони, впоследствии пламенный почитатель Пушкина, в годы своего студенчества, как он сам признавался, Пушкина не любил.

Великого поэта отрицали, не читая и не вдумываясь в смысл прочитанного. Напр., один филолог уверял, что Пушкин был сторонником мракобесия, и в доказательство приводил его четверостишие о Карамзине:

«В его истории изящность, простота доказывают нам без всякого пристрастья необходимость самовластья и прелести кнута».

Наивный человек не понял, что это эпиграмма.

Такие эпохи пренебрежения к своим величайшим именам бывали и на Западе... Этой эпохой полувекового «отхождения от Пушкина» наш поэт — и только он один в русской литературе — возводится в сан мировых гениев и оказывается в компании с Шекспиром и Данте; только там забвение было еще продолжительнее: у Шекспира около ста лет, у Данте около трехсот. Вольтер уверял, что Шекспир — пьяный дикарь, что «Божественная комедия» — произведение вздорное, собрание нелепостей. Но «народная тропа» не вполне заросла: всегда существовали группы отдельных поклонников и у Шекспира, и у Данте, и у нашего Пушкина... Культ их имени никогда не прерывался, только хранители этого культа «унесли зажженные светы в катакомбы, пустыни, пещеры»... А потом начиналось возрождение. Полузаросшая «тропа» превращалась в хорошо укатанную широкую дорогу. Для Пушкина это возрождение началось в 1880 году и связано было с открытием ему памятника в Москве.

III

«Открытие монумента или юбилейные даты» — это вехи славы. Четыре момента в истории этого превращения полузаглохшей тропы в широкую дорогу заслуживают того, чтобы быть отмеченными:

Пушкинские дни в Москве в 1880 году, пятидесятилетний юбилей со дня смерти в 1887 году, столетний юбилей со дня рождения в 1899 году и, наконец, стодвадцатипятилетний в 1924 году.

Первый момент по подъему настроения был таким литературным праздником, подобного которому не было ни раньше в истории русской литературы, ни позднее вплоть до сегодняшнего дня. Да это и понятно: чествовали художника слова, равного которому, по всеобщему признанию, не было у нас ни раньше, ни после.

Особенную остроту придавало то, что это было «изведением из темниц, восстановлением в правах поэта, тень которого так долго и так несправедливо была в пренебрежении, а порой вызывала осуждение. Поэтому это был праздник примирения с великой тенью... Недаром в одних юбилейных стихах того времени, принадлежавших забытому теперь поэту Д. Садовникову, говорилось: «Но мы любили спорною любовью, давно ль у нас топтали твой венок... но ты простишь...» Это было примирением не только с Пушкиным, но и вообще с художественной литературой... Ведь и Тургенев, начиная с «Отцов и детей», и Достоевский за свой роман «Бесы» были перед тем в пренебрежении у так называемой передовой интеллигенции. Вот почему так восторженно встречали присутствовавших на празднике Тургенева и Достоевского. Кульминационным пунктом, как известно, была пророческая речь Достоевского о «всечеловечности» русского народа, особенно ее призывы: «Смирись, гордый человек... Поработай, праздный человек». Но это был праздник русских писателей и интеллигенции... Народ почти не принимал в нем никакого участия, и голос одного крестьянина Тверской губернии Желнобобова, поместившего в газете заметку о «Крестьянском Пушкине», был почти единичным фактом. И как же тогда с этой заметкой носились!

Надо отметить, что собрание сочинений великого поэта стоило в это время по номинальной цене 10 рублей, но ко дню открытия памятника издание стало библиографической редкостью. Его нужно было разыскивать и платить

втридорога. Но вот 29 января 1887 года истек срок права литературной собственности на сочинения Пушкина, а на следующий день Пушкин предстал перед русской публикой сразу в нескольких изданиях, некоторые из них по цене полтора рубля.

В день выхода этого дешевого издания книжные магазины брались, что называется, приступом. Давка была невероятная. Один из магазинов, как писали в газетах, к 11 часам представлял картину разрушения: в углах, за прилавками были беспорядочно нагромождены груды разорванных, запачканных, истоптанных ногами различных книг, которые не успели вовремя прибрать с прилавка, разломана мебель, конторка с кассой опрокинута. В один день распродано было одного только дешевого издания, а были и другие, 10 тысяч экземпляров, то есть две трети всего. С этого дня Пушкин фактически стал доступен народу. В этом главное значение юбилея 1887 года. По приблизительному расчету в этом году и в следующие два сочинения нашего поэта разошлись в количестве $1^1/_2$ миллиона экземпляров, а если считать по 10 читателей на каждую книжку, это составит 15 миллионов, то есть более, чем всю грамотную Россию в то время. Результаты этого не замедлили сказаться на следующем юбилее через 12 лет. В пушкинском юбилее 1899 года всего менее участия приняли художники слова: поэты и беллетристы. Из талантливых поэтов откликнулись очень немногие и не особенно ярко. Из прозаиков самые крупные имена — Лев Толстой и Чехов — держались в стороне от юбилея. На этом фоне особенно заметно было выступление небольшой группы символистов, или, как их тогда называли, «декадентов», в журнале, бывшем провозвестником новых литературных вкусов,— в «Мире Искусства». Здесь выступили со статьями о Пушкине Мережковский, Минский, Сологуб и, как критик, сочувствовавший новому течению, В. В. Розанов. Их выступление воспринято было как литературный скандал, как досадное пятно на светлом празднике пушкинских торжеств. Дело в том, что они высказались против самой идеи всероссийского празднования столетнего юбилея Пушкина. Крайний индивидуализм и максимум презрения к толпе выражают при этом Сологуб и Мережковский.

«Не обидно ли, что великое имя становится достоянием толпы, у которой по-прежнему нет ничего общего с тем, кто носил это имя. Непонимание «тупой черни» столь же грубо, как и в старину, и ее низменные помышле-

ния столь же, как и в прежние дни, далеки от чистых дум поэта. Что ей до него? Что ей Пушкин?» И Сологуб с сочувствием цитирует негодующие стихи по поводу юбилея одного из начинающих поэтов:

Восстань, поэт. Как прежде, смело
Возвысь пред ними гордый глас:
«Подите прочь! Какое дело
Поэту мирному до вас!»

Мережковский подчеркивает неизбежность казенного характера, который должен принять юбилей, предвидит целое море пошлости: «какое-то министерство заказывает 40 000 гипсовых пушкинских бюстов...» Вчера толпа была к Пушкину равнодушна, а сегодня и пушкинские велосипедные гонки, и пушкинский шоколад, и лото или карты «Смерть Пушкина».

Минский заявляет, что если кто имеет право праздновать юбилей Пушкина, то только они, символисты: только у них это могло бы быть праздником пушкинской поэзии, а у всех остальных будет только парад пушкинского юбилея.

Но если обратить внимание на четвертую статью, помещенную в том же номере «Мира Искусства», принадлежащую перу В. В. Розанова, то оказывается, что и символистам праздновать особенно нечего: Пушкин нам менее «нужен», чем, напр., Достоевский, Л. Толстой, Лермонтов, Гоголь: слишком он трезвый ум, «больше ум, чем поэтический гений», и тяги к постижению тайн, столь характерной для символистов, у него не было.

Юбилей прошел, однако, несмотря на воркотню названных писателей, удачно. Если взять «международное» значение праздника 1899 года, то в этом отношении торжество 1880 года совершенно тускнеет перед ним. Получены были приветствия от многих западных писателей, преимущественно французских, напр., от Эм. Золя, Вогюэ, Фр. Коппэ, М. Прево и др., и от многих западных литературных обществ, преимущественно немецких. Исполнились слова, сказанные когда-то Жуковским: «Пушкин не одной России принадлежит, он принадлежит всей Европе». Резкое отличие юбилейных торжеств 1899 года от торжеств 1880 года в том, что тогда все сосредоточено было в Москве, а в других центрах, даже в Петербурге, только слабый отблеск московских торжеств, теперь же празднования шли в губернских и в уездных городах, и, может быть, провинция сделала даже больше, чем столицы.

Корреспонденции о Пушкинском дне полетели в газеты из многих медвежьих углов и заштатных городов.

Город Данилов: «Даниловское общество любителей музыкального и драматического искусства в честь А. С. Пушкина... устроило 27 мая сего года восьмое исполнительное собрание. Стечение публики было громадное, причем многие приехали из уезда». Плес: «И в нашем маленьком заштатном городишке пушкинский праздник прошел не без торжества». В г. Мологе «приняли участие в торжестве военный оркестр и хор любителей... Земский врач Скобников произнес блестящую речь о значении поэзии Пушкина... Затем следовал ряд картин. В заключение был поставлен грандиозный апофеоз. На дирижерское место вышел местный дирижер Блатова... И раздались торжественные звуки кантаты, специально написанной для пушкинских торжеств. Нас просто поразило, откуда взялось столько музыкальной мощи у Блатовой».

«Пушкинские торжества были,— писали в одном журнале,— прежде всего столь широко распространенным литературным праздником, какого наша общественная жизнь никогда не видала со времени существования русской литературы, они совершались буквально по всей Руси великой...»

Кто были главными деятелями этих чествований? По сравнению с 1880 годом картина резко меняется. Тогда маленькая кучка выдающихся русских писателей и ученых развивала свои взгляды на Пушкина перед восхищенной толпой... Слушателям предоставлялось только аплодировать, проливать слезы восторга и умиления, в лучшем случае увенчивать лавровыми венками наиболее ценимых из ораторов, напр., Достоевского или Тургенева. Теперь не то: празднества эти вынесли на своих плечах не патентованные избранники, не знаменитости, а люди из толпы: земский врач, местная дирижерка, в большом количестве провинциальные учителя. И еще в большем — учащиеся. С высоты своего сверхчеловечества и эстетизма Мережковские и Минские должны были, конечно, с презрением взирать на эти выступления каких-то неизвестных, и, конечно, не имели на это презрение никакого права.

Во-первых, как отмечали потом обозреватели юбилейной литературы, в речах некоторых провинциальных ораторов оказалось немало дельного, а во-вторых, еще неизвестно, что в конечном счете ценнее: хитроумные соображения однодума Мережковского, старающегося навязать

великому поэту свои мысли, или длинный ряд откликов на Пушкина, принадлежащих людям, более непосредственно воспринимающим поэзию.

Мережковский с брезгливостью читает списки пожертвований на памятник Пушкину: «Иван Иванович Иванов — 3 рубля, наборщик Артемий — 5 коп., Коля, Вася, Муся, Вера — 15 коп.». И вот оказалось, что на празднестве эти «серые малые» благополучно обошлись без великих.

В этом смысл юбилея 1899 года. Пушкина чествовала вся грамотная Россия, почти все городское население... Но была ли это вся Россия? Весь народ? Увы, нет.

Издававшаяся тогда газета «Сельский Вестник», имевшая до ста тысяч подписчиков, предложила своим подписчикам-крестьянам высказаться по поводу юбилея. В результате редакцией было получено до тысячи писем, представляющих небезынтересный материал... Оказывается, многие из отвечавших,— а из не откликнувшихся на призыв редакции таких было, конечно, гораздо больше,— знали о Пушкине только понаслышке... «В нашей местности,— пишет один сельский староста из Калужской губернии,— о писателе Пушкине имеют понятие, во-первых, те, которые получили хоть небольшое образование в народных училищах, а во-вторых, некоторые из наших земляков видели в Москве народный праздник в честь его, когда поставлен был ему памятник на Тверском бульваре, потому что у нас очень многие, от малого до старого, проживают в Москве по кирпичным заводам,— вот они хорошо помнят это торжество. Кроме того, у нас молодые ребята хорошо разыгрывают на гармонике его «Утопленника».

Сведения понаслышке бывали порою довольно фантастические. Один крестьянин сообщал, что о Пушкине узнал более 20 лет тому назад, когда был на войне в Румынии. Солдат-поляк рассказал ему про польского поэта Мицкевича, с которым был дружен русский поэт Пушкин, этот Пушкин был убит в Париже французом Дантесом, и за эту гибель Пушкина отомстил Мицкевич и убил Дантеса тоже на дуэли. Некоторые из корреспондентов извинялись за свою малограмотность. «Мне 60 лет от роду,— пишет один,— в то время училищ не было, и учиться было негде. И писать я выучился сам в годах. Среди молодежи больше грамотных, следовательно — знающих о Пушкине. Есть даже и горячие поклонники». На страницах «Сельского

Вестника» возгорелась даже полемика между старым и молодым поколением. Старики думают, что не театральные представления и «гулянья» надо устраивать в столетний день рождения Пушкина, а молиться за упокой его души. Одного отставного вахмистра Коровкина особенно смущает то обстоятельство, что «покойный Пушкин смерть получил через женский пол. Следовательно, он недостоин ни юбилея, ни памятника на Тверском бульваре, ни царства небесного; в священном писании сказано: пьяницы, тати и блудники не наследят царствия небесного, а он за женский пол душу свою отдал, в руки дьяволу». Горячую отповедь такому рассуждению дал представитель «молодого поколения» крестьянин Ставропольской губернии: «священное писание здесь приводить не к чему... Таких отставных вахтеров, как Коровкин, у нас много, а про известного писателя А. С. Пушкина каждый скажет, что он был единственным человеком на всем земном шаре».

IV

Символисты только вначале, в периоде литературного отталкивания и поисков своих литературных предков, относились довольно сдержанно к Пушкину. Установив свою генеалогию от Тютчева, они первоначально считали Пушкина родоначальником другой, не символической, школы (см., например, статьи Бальмонта в его книге «Горные вершины»). Но потом начала обнаруживаться тяга к Пушкину все сильнее и сильнее. И у Пушкина нашли подходящие вещи. Заново и высоко оценен был «Пир во время чумы» с его гимном «Есть упоение в бою и бездны мрачной на краю». Затем перешли и к другим вещам Пушкина.

Одни стали отыскивать у Пушкина особую «мудрость» (напр., Гершензон М. О., один из наиболее ярких исследователей, выросших на почве символизма), другие — особое непревзойденное мастерство приемов (Брюсов и т. д.), третьи за мастерством формы старались рассмотреть прекрасного человека (Айхенвальд).

Никогда дотоле не было такого культа Пушкина, как в первое десятилетие нашего века. Брюсов, Вяч. Иванов, Блок, Кузмин, Анна Ахматова — вот наиболее яркие и усердные приверженцы этого культа. И совсем среди этого хора терялась тихая воркотня Сологуба (см. его статью «Демоны поэтов»).

Заметный выпад против Пушкина сделали в 1912 г. футуристы, приглашавшие в своем манифесте «сбросить Пушкина (так же, как и других великих) с парохода современности». Попытку этого «сбрасывания» представляют из себя некоторые критические статьи Крученых, с презрением говорившего, например, об инструментовке «Евгения Онегина», и враждебные упоминания в стихах имени Пушкина у Маяковского. Футуристам важно было сдернуть Пушкина потому, что они его имя сделали знаменем ненавистной им литературной традиции и литературного застоя. К этому литературному расхождению скоро присоединились причины и классового расхождения.

О классовом характере творчества Пушкина упоминания были уже давно (напр., даже у Белинского, потом всего определеннее у Плеханова), но на это как-то мало обращалось внимания. И когда во время одного из юбилеев какой-то дворянин выдумал чествовать «дворянина Пушкина», он был высмеян в газетах. Пушкин казался общенародным, общенациональным.

После Октябрьской революции и социального сдвига Пушкин сразу должен был получить другое освещение — он стал восприниматься как представитель дворянской культуры.

Маяковский выражал удивление, почему, если расстреливают белогвардейцев, до сих пор не атаковали Пушкина.

Все это вселило тревогу в некоторых поклонников великого поэта. Раздавались голоса некоторых литераторов, что предстоит новая эпоха отхождения от Пушкина. Особенно симптоматична была речь Ходасевича под заглавием «Колеблемый треножник». «Той непосредственной близости,— говорит Ходасевич,— той задушевной нежности, с какою любили Пушкина мы, грядущее поколение знать не будет». По почину объединившихся поклонников Пушкина Академия наук постановила ежегодно отмечать торжественными заседаниями годовщину смерти поэта. Общество любителей российской словесности стало ежегодно праздновать день рождения Пушкина. Но, к сожалению, те и другие заседания проходили обычно без настоящего подъема и одушевления.

Главная причина, думается нам, в том, что тот общественный сдвиг, который произошел за годы революции, мало учитывался устроителями торжеств. Как в старые

времена, это были праздники преимущественно интеллигенции и школы. А между тем вставал вопрос, нужен ли Пушкин новой России.

Под знаком этого вопроса шли приготовления к 125-летнему юбилею. Журналы производили анкеты на темы, устарел ли Пушкин. Самый юбилей не был ни особенно пышен, ни особенно шумен. (В этом отношении юбилей Островского в 1923 году был отпразднован куда пышнее.) Но в Москве с этим пушкинским торжеством 6 июня 1924 года связано несколько ярких, незабываемых моментов. Особенно надо отметить возложение венка от Союза писателей на памятник Пушкину. Первый раз Пушкина чествовал писательский цех. Писатели — и в том числе пролетарские и крестьянские — захотели показать, что это на их улице праздник.

Все писатели приглашались к 6 ч. вечера к Дому Герцена на Тверском бульваре, оттуда, выстроившись рядами, со знаменем во главе, торжественно двинулись к памятнику Пушкина, где должно было происходить возложение венка. Кажется, в истории русской литературы, а может быть, и не только русской, это была первая процессия писателей, и довольно многолюдная. «Читатели» стояли по обеим сторонам и созерцали невиданное зрелище. У памятника великого поэта речей не произносилось. Сказал только коротенькое приветствие П. Н. Сакулин, а затем слово было предоставлено поэтам для произнесения стихов. Стихи свои читали пять поэтов. Среди них Есенин, Орешин, Казин, по прежней терминологии — «поэты из народа». Юбилей вызвал оживление и интерес к Пушкину и в прессе. Обнаружилось, что вожди революции и сам Ленин высоко ценят Пушкина.

В печати появился целый ряд стихотворений юбилейных. Из них особенно знаменательны — недавнего врага Пушкина, футуриста Маяковского, и поэтов комсомольских. Маяковский, который в начале революции приравнял Пушкина к белогвардейцам, подлежащим уничтожению, теперь изменил свое отношение. Он считает Пушкина достойным стоять рядом с Некрасовым и с ним, Маяковским. Выражает сожаление, что нет теперь в живых Пушкина. Был бы соредактором по Лефу, писал бы агитки и рекламы. Необходимо отметить разницу в отношении к Пушкину Маяковского и Игоря Северянина.

Северянин когда-то провозгласил: «Для нас Державиным стал Пушкин», но потом сейчас же поправился:

«Да, Пушкин стар для современья, но Пушкин пушкински велик!» Маяковский же полагает, что, живи Пушкин в наше время, он писал бы совсем по-другому.

Пролетарские и комсомольские поэты один за другим начали заявлять о своем преклонении перед Пушкиным. Безыменский в своей поэме «Гута» приглашает учиться у Пушкина эпическим полотнам. Панфилов называет Пушкина нашим лучшим из всех учителей и заявляет, что будет «упрямо подражать» ему даже в наше боевое время. Многие поэты представляют Пушкина своим современником. Одному поэту кажется, что Пушкин наклоняется к его подушке (Жаров). Одной поэтессе чудится, что она разговаривает с Пушкиным по телефону.

Вместе с усилением в пушкинизме интересов биографических (детально разработаны некоторые моменты из биографии поэта) стали появляться стихотворения биографического характера. Какой-нибудь мелкий эпизод из жизни Пушкина служит темой. Из стихотворений, посвященных его дуэли и смерти, могла бы теперь образоваться целая антология.

Тяга к Пушкину наблюдается у поэтов, принадлежащих к самым разным направлениям. Поклонниками Пушкина объявляли себя и «последний поэт деревни» С. Есенин, и «певец ремесленного труда» В. Казин, и футуристы (напр., Пастернак в книге «Темы и вариации»), об акмеистах и говорить нечего.

Сам творец «Памятника» обусловливал (в этом стихотворении) свою славу наличием поэтов: «...пока... жив будет хоть один пиит...» Это — слава среди людей той же специальности. Конечно, она и прочна и почетна; она идет сначала вглубь, а потом уже расходится широкими кругами.

В какой-то критической статье некрасовского «Современника» встретились мне, помнится, размышления о том, какое имя следует признать поистине громким. Это когда имя приписывается и к предметам, никакого отношения к данному лицу не имеющим: наполеоновские перья, наполеоновский шоколад, изображение Наполеона на табакерках и на папиросных коробках и т. д. Автору статьи пришлось как-то услыхать, как какой-то охотник кликал свою собаку: «Виардо! Виардо!» О знаменитой певице охотник мог и не знать, но он всюду слышал это слово, оно ему показалось звучным и... модным. «Вот это действительно слава»,— находил критик.

Пушкин предвидел и эту славу:

Быть может, сладкая надежда —
Укажет будущий невежда —
На мой прославленный портрет
И скажет: то-то был поэт.

Но вернее — это только резонанс славы. Совсем иное дело быть знакомым не понаслышке, а действительно говорить чувству и сознанию грядущих читателей.

И чье-нибудь он сердце тронет,
И, пощаженная судьбой,
Быть может, в Лете не потонет
Строфа, слагаемая мной.

Важно, что не только среди поэтов, но и в аудиториях рабочих, в деревенских читальнях, в комсомольских клубах Пушкин и сейчас жив и продолжает трогать сердца многих и многих.

Итак, вопреки опасениям Ходасевича и других, Пушкин выдержал испытание революции.

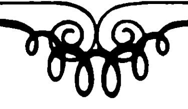
Но не следует преувеличивать и роста славы Пушкина, как это склонны делать некоторые из пушкинистов. Не следует забывать, что в иных отношениях слава Пушкина потерпела и некоторый ущерб.

Прежде всего — территориально. Когда Пушкин говорил о «тунгузе» и «калмыке», он, конечно, мыслил приобщение их к русской культуре. Но после революции у каждого из народов, населявших бывшую Россию, обозначилась естественная тяга к своей национальной культуре, а на первых порах это не может не сопровождаться и отталкиванием от той родственной культуры, от которой необходимо отмежеваться, т. е. от русской. Вот почему и на Украйне, и в Белоруссии Пушкин, ставший иностранным писателем, привлекает в настоящее время меньшее внимание, чем это было раньше. Его заслоняют свои, писавшие на родном языке, составившие «национальную гордость». Шевченко и Богданович вызывают больше внимания и энтузиазма, чем Пушкин. Территориально «национальная слава» Пушкина уменьшилась до пределов бывшей Великороссии.

Во-вторых, для выдвинувшегося на историческую арену нового общественного класса, для пролетариата, Пушкин может быть недосягаемым образцом в мастерстве, может и теперь волновать и потрясать своими общечеловеческими элементами (недаром и В. И. Ленин любил Пушкина), но все-таки для пролетариата Пушкин — представи-

тель дворянского класса, продукт крепостной культуры. Можно это признавать в Пушкине второстепенным, как это делает А. В. Луначарский. Но совершенно игнорировать это невозможно. И даже среди поэтов кое-где проглядывает эта запоздалая классовая вражда. (См., напр., стихотворение Г. Хвастунова в альманахе «Молодость» 1927 г.) Все это необходимо учитывать.

Символисты творили Пушкина каждый по своему образу и подобию. Мы воспринимаем Пушкина историчнее и объективнее, мы признаем, что он нужен и дорог и новой общественности. Пусть до сих пор не каждый человек из миллионов, говорящих на русском языке, знает про Пушкина. Пусть Пушкин напрасно сопоставлял свою славу с Наполеоновой. Слава исторических деятелей всегда шире, чем поэтов, и сейчас в глухих деревнях, конечно, больше говорят имена Ленина и Троцкого, чем Пушкина, но, с другой стороны, и сам творец «Памятника» обусловливал свою славу наличием поэтов: пока «жив будет хоть один пиит». Вместе с приобщением народных масс к знанию в наше время не только неимоверно возросло число лиц, пишущих стихи, но, что гораздо важнее, число лиц, ценящих достижения культуры. Следовательно, народная тропа к Пушкину становится все шире и шире. Правда, пушкинская идеология, изображенный им быт далеки и чужды нам, теперь ценят главным образом его мастерство, но до сих пор русская литература не дала никого, кто был бы признан ему равным по силе художественного дарования и по значению.



ЗАПОЗДАЛАЯ СЛАВА[1]

I

Пути славы, как пути судьбы, неисповедимы. Легко можно представить себе этапы и вехи обычной литературной карьеры: сначала мечты о славе (плох тот поэт, кто в детстве не мечтал стать Пушкиным), потом первое одобрение со стороны, первое выступление в печати, первый сочувственный печатный отзыв. Далее: журналы охотно печатают, имя автора примелькалось, и, встречая его, читатель мысленно прибавляет «наш известный» — потом автор исчезает из жизни или только со страниц печатных, «и вот, подвалов достоянье, уже гниют его листы», и сладкая мечта жить в потомстве осуществляется в микроскопических дозах: имя его сохранит свое бытие в памяти... записных библиографов.

Все это обычно, но слава всегда необычна. Ни с какими этапами и вехами она не желает считаться. Порою она приходит к тому, кто о ней никогда не мечтал. Она равнодушно проходит мимо целого сонма молодых писателей, на которых критикой возлагаются особенные надежды, и может остановить свой ласковый взор на каком-нибудь юноше, только что перед тем признанным бездарным. И не весть ни дня ни часа. В приходе ее всегда есть нечто таинственное и сказочное. И, как всегда случается в сказке, она приходит в д р у г: как слава по выслуге лет, после солидного стажа почетной известности, не есть настоящая слава. Вдруг, в одно прекрасное утро Байрон проснулся знаменитым.

[1] Прочитано было 28 октября 1923 г. на юбилейном Тютчевском заседании в Обществе любителей российской словесности.

Между литературным успехом и славой такая же разница, как между освещенным домом и пожаром. К освещенному дому на огонек может забрести какой-нибудь одинокий путник и часто заходят друзья. Где пожар, там всегда толпа, давка, суетня.

Кривые толки, шум и брань — необходимые атрибуты славы. Когда Жуковский, Батюшков и их ближайшие друзья в своем кругу изумлялись сказочному росту поэтического дарования лицеиста Пушкина, называя его Пушкиным-племянником, это не была еще слава. Она пришла с «Русланом и Людмилой»... Без «кривых толков» Ивана Ивановича Дмитриева и без «брани» Каченовского она была бы не полна. В Риме для полноты торжества нужно было, чтобы за триумфальной колесницей бежал клеветник.

Слава не имеет ничего общего с признанием заслуг и далеко не всегда бывает справедлива.

Державина прославила «Фелица», а еще лучшая ода «На смерть Мещерского» ранее прошла незамеченной. Пушкина долго величали певцом «Руслана и Людмилы»; а его позднейшие, более зрелые вещи часто не находили отклика у современников. Очевидно, одних поэтических достоинств мало: надо попасть в точку, надо, чтобы момент благоприятствовал.

Слава капризна, изменчива и быстро охладевает к прежним любимцам и даже мстит им за прежнее увлечение. Как любовь, она зарождается иногда из чувства сострадания: некоторым авторам нужно было умереть, чтобы зашумела слава. Но и посмертная слава неустойчива. Зато к некоторым своим избранникам она возвращается периодически.

Как каждый талантливый писатель имеет свою неповторяемую литературную физиономию, так имеет он и свою неповторяемую литературную судьбу, а если есть слава, то и свою неповторяемую славу.

Один выступает на литературное поприще с книжкой стихов, которые вызывают жестокий отпор критики: юному автору советуют заняться другим, более полезным делом, потому что «посредственность в стихах нестерпима», и уничтоженный автор уничтожает книгу и потом возрождается вновь, в новом образе, и достигает славы, становится, по словам Достоевского, достойным наследником Пушкина и Лермонтова. Я говорю о Некрасове. Другой еще на студенческой скамье пишет произведение, которому

суждена жизнь в потомстве: сказку «Конек-Горбунок». Шум успеха. На юного поэта возлагаются блестящие надежды, но увы: первое произведение оказалось единственным счастливым... все остальное некоторое время только поддерживает надежды, потом вызывает недоумение критики, потом критика машет на автора рукой, и автор сам на себя также. Произведение остается, а имя автора забыто.

II

Рассмотрим бегло главнейшие этапы и вехи по дороге Тютчева к славе.

Первый знак отличия получен был Тютчевым в 1818 году. На одном из заседаний Общества любителей российской словесности, на котором присутствовал, между прочим, и Жуковский, прочитано было Мерзляковым стихотворение Тютчева «Вельможа», подражание Горацию. На следующем заседании юный автор, ему еще не было и 15 лет, избран был членом-сотрудником Общества, а стихотворение было потом напечатано в «Трудах» Общества. Первый успех, таким образом, связывается с первой вещью, появившейся в печати. Все это звучит гордо, если брать этот факт в отдельности, но всякая оценка должна быть сравнительна. На том же заседании, где читались тютчевские стихи, прочитаны были стихи Саларева, Чурикова, Вельяшева-Волынцева...

С тех пор так и пошло. Тютчев в течение 30 лет литературной деятельности всегда оказывался в компании безвестных имен. Его не бранили, рецензенты упоминали о нем вскользь, большею частью с «небрежной похвалой». Его хвалили, но как?.. То его имя фигурировало рядом с Ознобишиным, то с Андреем Муравьевым. Один находил, что Тютчев как поэт заслуживает внимания наравне с Александром Крыловым, другой — что у него есть стихи, ничем не хуже, чем у Вердеревского, Маркевича, и даже лучше, чем у Раича.

Одним словом, до момента внезапной славы он считался поэтом 3-й или 4-й степени, даже не второстепенным.

Естественный порядок такой: сначала поэт пишет стихи, мечтая о славе, но не печатает, потом выступает в печати, но робко, иногда под инициалами или псевдонимами, потом под полной фамилией...

У Тютчева наоборот: до 1835 года он подписывался

полной фамилией, потом, с 1836-го по 1840-й, только инициалами, а в сороковом году совсем перестал печататься. Очевидно, неуспех или малый успех, что одно и то же, отражался. По мнению новейших биографов, Тютчев вовсе не был так равнодушен к славе, как думали раньше. Это равнодушие не первичное, а вторичное: результат охлажденного самолюбия и сомнительных литературных успехов.

Впервые выступил он в печати до «Руслана и Людмилы», т. е. до славы Пушкина, а потом его стали обгонять и младшие современники. В 1826—1827 годах, когда Тютчев начал печататься в лучших московских альманахах, талант его уже нашел себя... Но это были годы — разгар славы Пушкина, Баратынского и ровесника Тютчева, Языкова. Из младших шумный успех, непродолжительную славу приобрел Подолинский. В одном журнале писали, что теперь учиться писать стихи надо не у Жуковского и Пушкина, а у Подолинского, так как он их превзошел. Естественно, что на Тютчева особенного внимания не обратили.

В конце 20-х — в начале 30-х годов появляется ряд шедевров Тютчева, в числе их «Люблю грозу в начале мая», «Как океан объемлет шар земной», «Еще в полях белеет снег» и самое знаменитое «Silentium!» и много других. Ни одно из них не обратило на себя внимания в отдельности.

Из отзывов о поэте вообще интересны только два упоминания в «Литературной газете»... В одной рецензии говорилось, что к молодой немецкой школе относятся три поэта: Хомяков, Шевырев и Тютчев; затем шла замечательная фраза: «Истинный талант двух первых неоспорим», следовательно, талант Тютчева брался под сомнение. Главный эффект заключается в том, что рецензия эта, как недавно было доказано, принадлежит Пушкину. Вот единственный отзыв в печати великого поэта о родоначальнике русского символизма. Другой отзыв «Литературной газеты», годом позже и неизвестно кому принадлежащий, благоприятнее: «Молодой поэт Тютчев не всегда владеет стихом... Зато в произведениях его часто бывает глубокость, обнаруживающая в нем стихию поэта истинного».

Вот единственное указание на возможную причину непопулярности Тютчева в пушкинскую эпоху, почерпаемое из критики того времени... Все остальные причины,

обыкновенно указываемые, или прямо неверны (например, ссылка на то, что Тютчев мало будто бы печатался), или простые домыслы, не более...

При жизни Пушкина напечатано было 65 стихотворений Тютчева, при жизни Белинского — более 80. Сюда вошло все то, что потом, в 50-е годы, прославило поэта.

А в 30-е и 40-е годы слава ласкала других. Выдвинулись Кольцов и Полежаев, головокружительный успех имел никому раньше не ведомый Бенедиктов, потом пришел Лермонтов, а Тютчева знали немногие, и кто в 1835 году — год внезапного появления и шумного успеха Бенедиктова — мог подозревать, что уже давно существует поэт, которого впоследствии иные (как, напр., Лев Толстой) поставят выше Пушкина, другие, как Влад. Соловьев, по глубине мысли будут сравнивать с Гёте, что целое литературное направление, что возрождение русской поэзии, начавшееся с конца XIX в., связано будет с культом его имени?!

К Тютчеву можно было применить, что сказал Пушкин по поводу Грибоедова: «Несколько друзей знали ему цену и видели улыбку недоверчивости... когда случалось им говорить о человеке необыкновенном: люди верят только славе».

А слава к Тютчеву не приходила; не было, как мы видели, и настоящего литературного успеха. Напрасно его бывший университетский товарищ Погодин в своем альманахе напечатал три стихотворения Тютчева... Баратынский из молодых поэтов альманаха отметил не его, а Шевырева. Напрасно бывший наставник Тютчева, Раич, в другом альманахе («Северная Лира») поместил 7 тютчевских стихотворений, тем самым выдвигая его: другие представлены были 2—3 стихотворениями. В своей рецензии, не появившейся, впрочем, тогда в печати, Пушкин отметил не Тютчева, а Андрея Муравьева. Слава продолжала упрямиться и тогда, когда за дело пропаганды стихов Тютчева, и довольно энергично, взялся Гагарин. Внешние результаты: напечатанные в пушкинском «Современнике» 24 стихотворения Тютчева не сопровождались ожидаемым успехом. Есть глухое указание в позднейшей статье Валериана Майкова, что стихи эти обратили на себя внимание людей со вкусом и политическим тактом, что стихами этими (по свидетельству Гагарина) увлечены были Вяземский и Жуковский, что Пушкин отзывался о них в беседе с Гагариным «весьма сочувственно». Но

почему-то это не вышло за пределы частных бесед и дружеских разговоров. Никакой славы, ничего такого, что можно было бы назвать крупным литературным успехом. Не помогли ни придуманное интригующее заглавие «Стихотворения, присланные из Германии», ни загадочные инициалы Ф. Т.; конечно, Пушкин не мог подозревать, что когда-нибудь наступит время и эти самые стихи станут предметом сосредоточенного внимания, восторгов и восхищений.

По смерти Пушкина, от 1837-го до 1840 года, стихи Тютчева продолжают появляться в «Современнике». Белинский, занятый в это время прославлением Пушкина, пропагандой Кольцова, Лермонтова, развенчиванием Бенедиктова, не находит в этих стихах Тютчева ничего достойного внимания. Стихотворение «Итальянская вилла», которое через двадцать лет потом Фет цитировал как пример того, что достаточно прочесть первую строчку, чтобы почувствовать тут истинного поэта, Белинскому не нравилось. Он отнес его к числу тех стихотворений, о которых «было бы слишком невеликодушно со стороны рецензента даже и упоминать». А в тех книжках журнала, где напечатано было «Есть в светлости осенних вечеров умильная таинственная прелесть», Белинский сочувственно отметил не это стихотворение, а стихи Растопчиной. После 1840 года Тютчев перестает появляться в печати. Казалось, литературная деятельность кончилась. И как надписи на могильной плите воспринимаются отзывы о нашем поэте Белинского и затем Гоголя, относящиеся к 1840-м годам. Перечислив ряд поэтов, вышедших на литературную арену вслед за Пушкиным, Белинский в сноске делает еще добавление к этому списку: «Достойны внимания переводы и даже некоторые оригинальные произведения г.г. Ротчева, Тютчева, Маркевича, Вердеревского». Гоголь также не без сочувствия упоминает фамилию Тютчева, которого как поэта ставит в один ранг с обоими Туманскими, Александром Крыловым, Плетневым.

В одном из своих стихотворений Тютчев говорит, что «душа хотела б быть звездой», но звездой не ночью, а днем, когда звезды незримы, но существуют.

Шедевры тютчевской поэзии 15—20 и более лет находились в положении этих звезд днем.

Нужно было, чтобы дневная поэзия Пушкина и его сподвижников уступили место сумеркам поэзии, чтобы на небе проступили блестящие звезды тютчевской поэзии.

III

Когда пришла слава, самому молодому стихотворению Тютчева «Есть в осени первоначальной» исполнилось уже десять лет, «Silentium!» насчитывало 17 лет, а «Люблю грозу в начале мая» — целых 25.

Воскресили Тютчева в 50-х годах Некрасов и затем Тургенев. Некрасов перепечатал более половины стихов Тютчева из пушкинского «Современника» с восторженными отзывами: это лучше, чем у Лермонтова, а от такого стихотворения не отказался бы, без сомнения, и Пушкин. С тех пор в журналах опять стали попадаться стихи нашего поэта.

В 1854 году с восторженным предисловием Тургенева появилось первое собрание стихотворений Тютчева. Слава пришла к поэту, когда ему шел уже шестой десяток. Два самых влиятельных журнала, «Современник» и «Отечественные Записки», сравнивали Тютчева с Пушкиным. А про эти годы вспоминал впоследствии Лев Толстой в беседе с Лазурским: «В наше время первым поэтом считали мы не Пушкина. Первое место занимал Тютчев». Правда, один из журналов («Пантеон») нападал на Тютчева, упрекая его в том же, в чем Белинский когда-то упрекал Бенедиктова: в риторике.

Казались недопустимыми выражения «полдень мглистый», «громокипящий кубок» и т. д., но для полноты триумфа эта брань была необходима: ее заглушали крики восторга.

Пришедшая поздно, слава Тютчева оказалась и прочна и немимолетна. Правда, она не горела ровным светом и к 90-м годам сильно потускнела. Перед возникновением символизма его опять начали забывать: многие (например, Скабичевский, Браиловский) отзывались о нем пренебрежительно; но зато потом Владимир Соловьев, а вслед за тем Бальмонт и Брюсов превознесли его еще выше, чем он стоял раньше.

После заката символизма для Тютчева наступило время более спокойной и трезвой оценки.

То, что поэт называет «прихотями славы», историк литературы старается вместить в строгие рамки закономерности. (Но пока это плохо удается, так как законы эти недостаточно изучены.) Конечно, всегда случалось то, что по условиям данного момента должно было случиться.

И то, что «Слава в прихотях вольна»,— это мечты поэта:

Историк строгий гонит вас.

Почему 50-е годы превознесли те самые стихотворения, которые 10, 20, 25 лет существовали, не обращая на себя внимание? Почему то же самое повторилось в конце века? Как могла произойти такая пертурбация в литературных рангах? Скромный офицер пушкинской эпохи провозглашен был фельдмаршалом. Или пятидесятники и поэты конца века обладали лучшим поэтическим вкусом, чем современники Пушкина? Но недаром о вкусах не спорят: где безошибочный критерий? Каждая эпоха претендует на то, что только ею выдаваемые патенты на бессмертие действительны, а все прежние подлежат пересмотру, а многие из них аннулированию. У каждой эпохи своя поэтика: то, что сегодня считается недостатком, завтра может рассматриваться как достоинство, и наоборот; например, было время, когда в учебниках риторики черным по белому печаталось, что хорошие поэты должны избегать аллитераций.

Реставрация какого-нибудь поэта возможна только в такие моменты, когда при новом повороте в развитии поэзии поэт оказывается близок и нужен какой-нибудь вновь выступающей влиятельной литературной группе, близок по какому-нибудь наблюдаемому или хотя бы только воображаемому сродству душ, нужен как призывный клич для натиска вперед, как знамя для борьбы с устарелыми взглядами. Так дважды случилось с Тютчевым.

«Символисты,— говорит один современный исследователь,— истолковали Тютчева как своего предтечу, как родоначальника. Этот стилизованный Тютчев послужил для символистов орудием защиты против консервативно настроенной критики, повторявшей заветы Белинского и отсылавшей к «классикам».

Тогда-то консервативная критика стала находить у Тютчева не отмеченные ранее выражения и обороты, казавшиеся вычурными, и в ответ на провозглашение его «родоначальником символизма» назвала его иронически предтечей «декадентства».

Вместе с победой символистов этот ропот прекратился. Культ Тютчева стал почти обязателен для молодых поэтов. Тютчев стал поэтом для всех, усвоен был литературной

толпой... раньше он ценился как поэт для немногих. Таким провозгласила его критика 50-х годов, когда впервые пришла к нему слава.

Как в конце века, так и в 50-е годы он стал нужен не теоретикам, а самим деятелям художественной литературы: Некрасову, Тургеневу, Фету, нужен как лозунг, как протест против бенедиктовщины, как образец доподлинной поэзии, хотя и небезупречной по форме. Любопытно, что тогда он рассматривался не как антипод Пушкину, а как один из пушкинской плеяды.

Шаблонная история литературы и критики до сих пор страдает излишним пристрастием к именам; для нее литературная форма важнее самих произведений, а безвестность — синоним бездарности. С этой точки зрения судьба Тютчева особенно поучительна.



СЛАВА МИМОЛЕТНАЯ

(О Бенедиктове)

I

И Пушкин стал нам скучен,
И Пушкин надоел,
И стих его незвучен,
И гений охладел.

Эти строки были выражением не только личного мнения автора-куплетиста, но и мнением большинства читающей и пишущей русской публики тридцатых годов. То же высказывал с разными экивоками и ужимками авторитет в глазах чиновников и лавочников Фаддей Венедиктович Булгарин в своей широко распространенной «Северной Пчеле» и неизвестный, подписывавшийся «-он-инский», рецензент, подвизавшийся в захудалом, вечно запаздывавшем выходом журнальчике «Молва». Кто мог тогда предвидеть, что этот рецензент будет впоследствии учителем целого ряда поколений русской интеллигенции!

Охлаждение к Пушкину — это тот факт, без учета которого ничего нельзя понять в литературной жизни тридцатых годов. Началось оно с появления «Полтавы» в 1829 году и «Седьмой главы Евгения Онегина» и продолжалось все время вплоть до трагической смерти поэта, после чего внезапно картина резко изменяется и начинается «похвал и слез ненужный хор». Только на почве этого длительного охлаждения можно понять обращение Пушкина к поэту, то есть к самому себе, с приглашением не дорожить «любовию народной» и самому презирать тех, «презрит кто тебя», и окрик толпе: «Подите прочь». Причины такого охлаждения могут быть намечены только предположительно. Заметно видоизменился социальный

состав читателей. Дворянство шло на убыль. В его ряды чаще стали протискиваться разночинцы. В поэзии бесчисленные подражатели Пушкина профанировали творческие устремления великого поэта. Создавались нестерпимые, бездушные штампы. Наоборот, проза, не имея такого славного недавнего прошлого (Карамзин был далеко позади), представляла глазам наблюдателей необозримые пространства еще не возделанных полей. Появился Гоголь. Для стихотворцев же было два выхода: или в своих стихах идти навстречу прозе, или изобрести какие-нибудь новые сильнодействующие средства — допинг, чтобы возбудить снова уже заплетающийся и вялый «язык богов». По первому пути пошел Пушкин и встретил недоумение и недовольство. «Проза так проза, стихи так стихи, а это что такое: стихи без рифм или проза в рифмованных строках...» — ворчали прежние поклонники.

1835 год был самым ярким и показательным в истории этой борьбы и искания новых форм. В этом году вышли повести Павлова, имевшие большой успех, «Ледяной дом» Лажечникова и два собрания — каждое в двух частях — повести Гоголя «Арабески» и «Миргород». Восторженно приветствовал их «Неистовый Виссарион». Он радовался, что прекрасный талант Гоголя, уже «Вечерами на хуторе» возбудивший лестные надежды, «не упадает, а постоянно возвышается». Не таково было в этом году мнение Белинского о Пушкине. Там, по его мнению, дело обстояло наоборот.

По поводу книги «Повести, изданные Александром Пушкиным» (поэт не решился назвать их своими) — «-он-инский» писал в «Молве»:

«Вот предо мною лежат повести, изданные Пушкиным: неужели Пушкиным же и написанные? Пушкиным, творцом «Кавказского пленника», «Бахчисарайского фонтана», «Цыган» и т. д. Правда, эти повести занимательны... но они не художественные страницы создания... Будь эти повести первое произведение какого-нибудь юноши — этот юноша обратил бы на себя внимание публики, но как произведения Пушкина... осень, осень, холодная, дождливая, осень после благоуханной весны, словом

...Прозаические бредни,
Фламандской школы пестрый сор!

В этом же году вышла четвертая часть «Стихотворений Пушкина». О ней тот же рецензент писал: «Очень мало

утешительного можно сказать об этой четвертой части стихотворений Пушкина... В ней виден закат таланта». О «Стихотворениях Баратынского», тоже вышедших в том же 1835 году, Белинский, теперь уже в «Телескопе» и подписавшийся полной фамилией, высказался еще решительнее. Здесь он говорил уже не о закате таланта, а ставил вопрос, есть и было ли у Баратынского поэтическое дарование, и решил в отрицательном смысле. Музу его он называет светской, паркетной. «Поэзия только изредка и слабыми искорками блестит» в произведениях этой музы. В лучших стихотворениях Баратынского можно найти два-три поэтических стиха, «потом риторику, потом несколько прозаических стихов, везде ум, везде литературную ловкость, уменье, навык, щегольскую отделку и больше ничего». Лучшие стихи его холодны, а все вообще оставляют какое-то слабое впечатление, как дуновение уст на стекле зеркала. Оно легко и скоропреходяще. В наше время, холодное прозаическое время, надо в поэзии огня да огня, иначе нас трудно разогреть».

Так относилась критика к двум лучшим поэтам эпохи. Благосклоннее были отзывы «Библиотеки для чтения», журнала, привлекшего к себе все лучшие литературные силы. В числе сотрудников были и Пушкин и Баратынский. Журнал этот очень расхваливал, например, «Пиковую даму» Пушкина, что вызывало ироническую отповедь того же Белинского. Этот же журнал проявлял особенную деятельность в отыскивании и одобрении новых талантов. В 1835 году только одна книжка стихов очень сочувственно была встречена Белинским, и не одним Белинским. Но успех этой книжки на 50% объяснялся происхождением автора, а не качеством стихов. Похвалы начинались или заканчивались непременным указанием, что это прасол, воронежский мещанин, самоучка. Посылая его книжку своему приятелю А. И. Тургеневу, поэт Вяземский писал про Кольцова, что «это дитя природы, скромный, простосердечный... до десяти лет учившийся грамоте в училище и с того времени пасущий и гоняющий стада свои в степях». Без такого для тогдашних читателей интересного окружения книжка Кольцова могла пройти незамеченной, как незамеченным прошел годом раньше мало чем уступающий первому кольцовскому сборнику посмертный сборник Н. Цыганова «Русские песни», явившийся скромно и без всяких рекомендаций. Если бы кто-нибудь из друзей покойного поэта догадался намекнуть, что Цы-

ганов вышел из простонародья, что он самоучка, судьба его книжки была бы иная и не понадобилось бы пройти почти столетию, чтобы стало складываться мнение, что Цыганов народнее Кольцова. Но один Кольцов не мог удовлетворить той потребности в «звуках новых, неслыханных дотоль», которая образовалась в связи с охлаждением к Пушкину. Внимание обращено было на начинающих. Нет ли среди них таких, которые не повторяли бы давно наскучившие штампы. Сенковский стал отыскивать новые прекрасные надежды. Еще год тому назад он приветствовал студента петербургского университета Ершова, выступившего со сказкой «Конек-Горбунок», мгновенно разошедшейся. Он недаром выступал с благословения Пушкина, и недаром первые четыре стиха принадлежали самому Пушкину, который, познакомившись с произведением Ершова, сказал с удовлетворением: «Теперь мне этот род сказки можно и оставить». Многие, в том числе и Белинский, осуждали пушкинские сказки, как ложный вид поэзии. Само собой разумеется, что они должны были отрицательно отнестись и к Ершову. Но все же Ершов был «подающий надежды», это он чувствовал и должен был оправдать. Сенковский «открыл» и пропагандировал и еще одного начинающего, совершенно забытого теперь, А. Тимофеева: у этого поэта были и народные мотивы, что сближало его с Кольцовым и Ершовым, но гораздо сильнее была тяга к возвышенной поэзии, к «языку богов», что выражалось у него в темах, в объективности некоторых положений, в смелости выражения и т. д. Но у этого поэта, которого Сенковский сгоряча провозгласил прямым наследником Пушкина, не было звучных рифм, он тяготел к белым стихам, так смущавшим поклонников Пушкина. Любители стихов не соглашались с оценкой, данной Тимофееву Сенковским. «Не то, не то»,— твердили они и наконец дождались.

II

Говорят, что Жуковский, забыв свой возраст и положение, как полоумный, бегал по аллеям царскосельского парка с тощей книжечкой новоявленного поэта в руках, упиваясь звуками новой музы. Лет двадцать тому назад здесь же, в царскосельском саду, Пушкин-лицеист читал Жуковскому свои первые стихи. Какое это было радостное открытие. И вот опять. Но теперь впечатление еще

сильнее. Там была блестящая надежда, а тут уже целая книжка, и притом поэта, накануне еще неизвестного.

Критики, теоретики с шумом приветствовали новое дарование. Но не то было важно, что Сенковский нашел еще одного наследника Пушкина. Важнее, как восторженно приняли нового собрата сами поэты, поэты самых различных устремлений: и «небесный» Жуковский, и земной, скептический, совсем не податливый на увлечения дедушка Крылов.

Но особенно неистовствовала литературная молодежь, начинающие поэты. Уже признанный тогда автор «Конька-Горбунка» только что оставил студенческую скамью. К нему как-то пришел его приятель, начинающий композитор. Вот как впоследствии приятель рассказывал про этот вечер:

«Ершов встречал самым живым, искренним чувством каждое прекрасное произведение. Как-то зимой, в сумерки, пришел я к нему. Он был один в неосвещенной комнате, сидел на низенькой скамейке перед топившейся печкой. «А я тут по-сибирски руки грею»,— сказал он, протягивая мне руку. «Иные не так себе руки нагревают»,— заметил я с усмешкой. Ершов ничего не возразил на это, как бы не желая нарушить своего счастливого настроения, продолжал: «А вот читал ли ты это?» И начал декламировать с полным одушевлением:

Отвсюду объятый равниною моря,
Утес гордо высится, мрачен, суров,
Незыблем стоит он, в могуществе споря
С прибоями волн и с напором веков...

Заинтересованный с первых же строк этого стихотворения, я не мог не разделять увлечения Ершова. «Чье это?» — спросил я, едва он кончил. Не отвечая мне, в жару удовольствия, он продолжал: «А вот это», и опять стал декламировать:

Небо полночное звезд мириадами,
Взором бессонным блестит.
Дивный венец его светит Плеядами,
Альдебараном горит...

Наконец, засветил свечу и показал мне только что вышедшую тогда небольшую книжку стихотворений... Вечер прошел в чтении их и в разговорах, занимавших воображение и фантазию Ершова».

На другой день композитор направился в книжный ма-

газин и приобрел там и себе экземпляр стихотворений вновь появившейся знаменитости и тут же, в магазине, опять встретился с Ершовым. «Вот молодец», одобрил тот приятеля и с радостью пожал ему руку. Еще отзывчивее, может быть, оказались будущие поэты, еще не выступавшие в печати. Студент Петербургского университета И. С. Тургенев, тоже упиваясь новыми «дивными звуками», пылал негодованием против Белинского, выступившего с отрицательным отзывом об его кумире. А в Москве студенты Фет и Аполлон Григорьев услышали с профессорской кафедры от Ивана Ивановича Давыдова о новом светиле. И Фет сейчас же после лекции побежал в книжную лавку, где приказчик, завертывая книжку, высказал и свое скромное мнение: «Этот-то почище Пушкина будет», и Фет бросился с книжкой домой, и весь вечер в мезонине григорьевского дома, что на Малой Полянке, друзья «с упоением завывали при ее чтении».

Из столицы слава докатилась и до провинции. В Ярославле, скрывая свои стихотворные упражнения, подражал новому светилу гимназист Некрасов. А в Рязани другой гимназист, Полонский, уже отмеченный товарищами как будущая знаменитость, спорил со своим любимым преподавателем словесности, доказывая ему свои права на увлечение новым поэтом. Слава поэта не адекватна его значению. Кто имел головокружительный успех в эпоху символизма и футуризма. Блок? Нет — Игорь Северянин.

А в 30-е годы, когда Пушкин писал свои лучшие вещи? Пушкин? Нет — Бенедиктов. В 1835 году вышли стихотворения Владимира Бенедиктова — тоненькая книжка в 108 страниц, на которых размещено было 48 стихотворений. В предисловии издателя Карлгофа читаем: «Предлагаемые публике стихотворения написаны молодым человеком, который в первый раз еще выступает в свет с именем литератора. Если бы не случай доставил их нам, то, без всякого сомнения, они надолго, а может быть, и навсегда остались бы в портфеле автора, который писал их просто по призыву сердца, а не из желания снискать известность. Мы, однако же, благодарны этому случаю, он доставил нам удовольствие читать на русском языке стихотворения, в которых есть поэзия». Далее выражается надежда, что книжка выдержит испытание временем, «несмотря на влияние посторонних причин, содействовавших мгновенному успеху одних творений и временному упадку других, что судьба книги зависит только от ней одной, ибо только

в том, чтоб пережить современную похвалу и современное порицание, и заключается вся ее сила и слава».

«Современная похвала» оказалась необычайной, невиданной. Скромного начинающего автора сразу поставили в первые ряды. На него устремилось всеобщее внимание. «Восторженных похвал... минутный шум», когда-то удел Пушкина, теперь начинался вокруг имени Бенедиктова, и невольно припоминаются строки великого поэта:

Да, слава в прихотях вольна:
Как огненный язык, она
По избранным главам летает,
С одной сегодня исчезает.

Через полгода собрание стихов Бенедиктова выходит вторым изданием. Такого быстрого повторения не знал еще ни один сборник в истории русской поэзии. Еще через два года выходит вторая книжка стихов Бенедиктова: двадцать девять новых стихотворений — и имеют успех вряд ли меньше первой. Вся Россия декламирует «Кудри»:

Кудри девы чародейки,
Кудри — блеск и аромат,
Кудри — кольца, струйки, змейки,
Кудри — шелковый каскад.
Вейтесь, лейтесь, сыпьтесь дружно,
Пышно, искристо, жемчужно...

и т. д.

Кто тогда из упивавшихся этими стихами мог подозревать, что «огненный язык» исчезнет с головы Бенедиктова, что сами они, горячие поклонники — кто искренно, кто из боязни прослыть людьми, лишенными хорошего вкуса,— отрекутся от своего кумира и его имя обратят чуть ли не в бранную кличку?

До развенчания Бенедиктова Пушкин не дожил. Как относился Пушкин к поэту, которого некоторые критики слишком поспешно провозгласили его наследником? Ничего определенного в этом отношении мы не знаем, как не знаем доподлинно и отношения Пушкина ко многим другим поэтам, имевшим тогда же, в тридцатые годы, или позднее успех: к Тютчеву, Кольцову, Полежаеву.

Позднее, когда Кольцов и Тютчев были канонизированы и утверждены в правах поэтов 1-го ранга, а Бенедиктов лишен был всяких прав, скудные сведения о нем, об отношениях к ним Пушкина стали окрашиваться под тон позднейших оценок. Так создалась легенда о сочув-

ственном отношении Пушкина к Тютчеву и несочувственном к Бенедиктову. Легенда эта разрушена новейшими исследователями (напр., Тыняновым, см. «Поэтика», стр. 107).

Однажды Пушкин заметил про Бенедиктова, что у него есть прекрасное сравнение неба с опрокинутой чашей («Чаша неба голубая опрокинута на мир»). Другой раз, встретив Бенедиктова на улице, он ему сказал: «У вас удивительные рифмы — ни у кого нет таких рифм». Принято было думать, что в этих похвалах ирония. Но если даже и допустить это, не следует забывать, что есть и другие показания. Г-жа Карлгоф говорит, что Пушкин «высоко ставил поэтический дар Бенедиктова», а «Литературное прибавление» к «Инвалиду» за 1838 год указывает, что он «любовался этим новым талантом».

III

Судьба Бенедиктова необычайнее его стихов. Семь лет головокружительной славы и семьдесят лет глумлений. Слава пришла внезапно, как не приходила потом ни к одному из русских поэтов, и непрошено. Бенедиктов был скромен, знал свои силы и не гнался за популярностью; не то что его позднейший двойник по литературной судьбе, восклицавший: «Я гений, Игорь Северянин».

В 1842 году вышло третье издание «Стихотворения Бенедиктова», и этот год является поворотным в его судьбе. Невзначай увенчанный поэт признан был самозванцем, и началось жестокое десятикратное возмездие. Семьдесят лет над ним издевались и глумились, с таким злорадством и упорством, с каким не издевались ни над одним русским поэтом. Насмешки над Тредьяковским или графом Хвостовым кажутся верхом добродушия и благорасположенности по сравнению с тем, что писалось о Бенедиктове. При этом не ограничивались нападками на его стихи, а постоянно залезали в его частную жизнь, в его душу, старались унизить его как человека.

В доказательство мысли, что он совсем не поэт и что стихи его не поэзия, прибегали иногда к самым неожиданным побочным доводам. Например, ему ставилось в упрек, что он был хорошим математиком, а истинный поэт, по мнению критика, должен быть во вражде с математикой. В пример приводили Пушкина. Критик забывал, что Лер-

монтов, Грибоедов и многие другие крупные художники слова далеки были от этой вражды. Ставили ему еще в упрек, что он преуспевал по службе, как будто Державин, которого тот же самый критик высоко ставил как поэта, не был ревностным служакой и не преуспевал по службе. Ставили в минус и то, что Бенедиктов, как допытались любопытствующие критики, уступил дважды предмет своей любви более счастливому сопернику, что, по мнению критика, служит доказательством ничтожества его души. Другое лицо подсмеивалось задним числом через много лет в воспоминаниях своих, что книжка Бенедиктова в 1835 году вышла с «неизбежной виньеткой». Это ль не доказательство его любви к вычурам!

Одно стихотворение Бенедиктова настолько возмутило критика своею якобы непристойностью, что он отказался процитировать его в своей рецензии, а когда поэт в следующем издании стихотворения изменил несколько наиболее скользких выражений, тот же самый критик напал на него с другой стороны: истинный поэт никогда не послушался бы критика, а стоял бы на своем, следовательно... и т. д.

С самого начала среди похвал по адресу Бенедиктова раздался свист Белинского, потом все громче и громче, наконец заглушил похвалы. В лучах славы нового светила — Лермонтова — стал меркнуть Бенедиктов, и с 1842 года стихи его начали плохо расходиться.

Белинский талантливо и не без блеска изложил те главные пункты обвинения против Бенедиктова как поэта, которые обратились в шаблон у последующих критиков: Чернышевского, Добролюбова, Венгерова. К ним примыкает и Борис Садовской.

Выдвигается три главных пункта обвинения:

1) Бенедиктов не поэт. Стихи его — риторика.

2) Он придумывал новые ненужные слова.

3) Многие стихи его непристойны.

Упрек в непристойности современный читатель может просто отбросить. Разве стихи должны писаться в духе благородных девиц и институток старого времени? К тому же как невинны кажутся теперь эти «непристойные» стихи Бенедиктова по сравнению с тем, что встречали мы не раз у позднейших поэтов.

Еще страннее читать нам теперь нападки на словотворчество и словоновшества у Бенедиктова. В этом отношении нашего поэта можно сопоставить, с одной стороны,

с прозаиком Карамзиным, с другой — с поэтом же Игорем Северяниным, с которым мы уже сближали Бенедиктова и по типу славы. Академизм всегда стремится узаконить традиционные затвердевшие слова и выражения. Балансирование среди них, искусное их комбинирование считается признаком хорошего вкуса. В эпохи эпигонства или у поэтов типа александрийцев деятели слова ведут себя благонравными, послушными учениками. Но в эпохи сдвигов писателям бывает душно в атмосфере традиций. Они становятся отступниками от «заветов», нарушителями хорошего вкуса. В глазах Шишкова, президента Российской Академии, Карамзин был распространителем безвкусия. Но карамзинисты одержали победу, а победителей не судят. Их новшества вошли в традицию. Игорь Северянин также был поднят на гребне целого течения, и пускай бы его личное словотворчество было скоро забыто, самый принцип, право поэта свободно распоряжаться и творить язык было утверждено самою жизнью. Не то Бенедиктов. Он был почти одинок. Из современных ему поэтов разве только Языков отличался сравнительным богатством и смелостью неологизмов. Конец XIX века особенно поражает словобоязнью. Редактор посмертного собрания издания стихотворений Бенедиктова, вышедшего в 1883 году, то есть через 10 лет после смерти поэта, Яков Полонский, сам поэт, считает необходимым как бы извиниться за него перед читателем — такой был, видите ли, чудак, придумывал сам слова, например: «всезнаменитый», «водоскат», «в перегиб», «меч-головосек», «змеедушный», «изготовка», «кадильно», «раздол». Все эти выражения, забывая, что они уже встречались в русской живой или литературной речи, вовсе не звучат дико для русского уха, Полонский помещает в составленный им и приложенный к «Сочинениям» редактируемого им поэта «Алфавитный список слов, сочиненных В. Г. Бенедиктовым, видоизмененных или никем почти не употребляемых,— встречающихся в его стихотворениях». Сюда же вошло несколько безусловно очень удачных выражений, например: «стих, прорифмованный насквозь», «гуд» и т. д.

Все это смущало робкий вкус престарелого поэта-редактора. Символизм, с которым связано возрождение поэзии, расширил рамки дозволенного. На такие слова, как бальмонтовская «безглагольность», ворчали, пока символизм не вошел в моду. Футуристы же словотворчество прямо-таки включили в свой манифест.

Что касается обвинения Бенедиктова в риторике, то самое понимание в поэзии, что такое риторика, очень и очень условно. Салтыков-Щедрин всякие стихи склонен был считать хождением по канату и риторикой. А если дело пошло на авторитеты, то почему мнение Белинского, не заметившего Тютчева и жестоко расправившегося с Баратынским, может претендовать на безотносительную ценность? Как Карамзин был «святым именем» для бюрократически-верноподданнической России, а для либеральной интеллигенции стал позднее именем одиозным, так и вождь разночинной русской интеллигенции — Белинский — утратил свою авторитетность, когда приблизился крах самой этой интеллигенции. Конечно, отзывы критиков только отчасти способствуют успеху или провалу тех или других литературных произведений. Критика более имеет значения для самих авторов. Вскоре после жестокой статьи на 3-е издание стихотворений Бенедиктова последний надолго перестает выступать в печати. Начиная с 1855 года, в связи с охватившим Россию общественным пробуждением, Бенедиктов выступает в журналах, альманахах и в 1856—1857 годах издает сборники своих новых стихотворений, но, встреченный насмешками со стороны эпигонов Белинского, начиная с 1860 года и до самой смерти, то есть 13 лет, смолкает опять; продолжает писать стихи, но не печатает. Но успех Бенедиктова во второй половине тридцатых годов, как и успех Игоря Северянина перед мировой войной, объясняется не отзывами критики, а потребностями читателей. Накануне славы Игоря Северянина Брюсов писал, рецензируя одну антологию: «Отсутствие исканий — вот характерная особенность молодой нашей поэзии, скука — вот основное впечатление от их стихов», и Брюсов жалеет, что в сборник не включен Игорь Северянин: «Тот, по крайней мере, впечатления скуки не производит, он странен, часто нелеп, порой вульгарен, но самостоятелен». То, что Брюсов говорил об Игоре Северянине, применимо было в 30-х годах к Бенедиктову. Не по отзывам Шевырева и Сенковского, а друг от друга, поэты от поэтов, один любитель поэзии от другого заражались увлечением к нему.

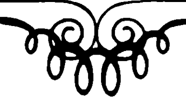
Такая поэзия, как Бенедиктова или Игоря Северянина, имеет значение выставленного весной окна: «и в комнату шум ворвался». Но время идет, пребывания у окна уже недостаточно, хочется в поле на вольный воздух, где нет шумихи, но вековая мощь природы. И невероятным ка-

жется, что еще так недавно можно было буйно радоваться открытому окну.

Вполне понятно, почему Бенедиктовы и Северянины не выдерживают испытания временем. Это калифы на час. Но было бы нелепо и несправедливо отрицать их заслуги или третировать их как бездарностей.

Поэтам, гордящимся своим вкусом, никогда никого своею поэтическою манерой не оскорбляющим, но никого по-настоящему и не радующим, т. е. эпигонам, есть чему поучиться у Бенедиктова: самостоятельности и поэтическим дерзаниям.

Интерес к Бенедиктову может еще возродиться. Пишущий эти строки слышал от одного из виднейших представителей современной молодой поэзии, что он и его группа считают этого поэта в некоторых отношениях близким себе.



ЛИТЕРАТУРНАЯ СУДЬБА ПЕРВОГО ПОЭТА ИЗ РАБОЧИХ

I

Иногда писателя забывают так прочно, что возникает сомнение, существовал ли когда такой? И начинается удивление, если встретят его имя. В «Истории всемирной литературы» Шерра в немецком оригинале, в главе, посвященной России (в русском переводе глава эта выпущена), мы находим следующие странные сведения: «Находившийся под влиянием Шекспира и Гёте кружок поэтов, к которым принадлежали Веневитинов, Бенедиктов, Хомяков, Тимофеев и Якубович, больше обещал, чем дал. Зато Алексей Кольцов, а после него Алипанов и Ульянов пропели песни, во всей своей свежести и самобытности вырвавшиеся из народной души и открывающие собой новую оригинальную полосу в русской литературе и лирике». Натолкнувшись на это место, известный историк литературы С. А. Венгеров стал в тупик. Что за Алипанов и Ульянов, поставленные рядом с Кольцовым? «Первое впечатление, которое на нас произвела эта тирада,— пишет Венгеров,— было то, что мы тут имеем дело с одним из курьезов, столь обильно уснащающих все, что пишется иностранцами о России. Какие-то Алипанов и Ульянов, имена которых мы слышали в первый раз, выше Веневитинова и Хомякова. Как тут было не подумать, что даже имена этих мнимых сверстников Кольцова сочинены. Наполовину наши сомнения оправдались. П о э т а Ульянова никогда не существовало, а удалось нам только отыскать в нотных каталогах композитора Ульянова, сочинявшего романсы. Но «народный» поэт Алипанов действительно

был тогда. Правда, он «пел» свои «вырвавшиеся из народной души песни» не после Кольцова, а до него; правда, эти песни не только не «открывают собою новую оригинальную полосу в русской лирике», а представляют собою совершенно невозможный литературный сор, но существовать все-таки существовал такой поэт». О существовании такого поэта Венгеров узнал из рецензии Белинского. В приведенных словах Венгерова особенно обращает на себя внимание искреннее признание, что он услыхал об Алипанове первый раз. Запомним также, что, познакомившись с его стихами, он характеризовал их словами — «невозможный литературный сор».

Отметим кстати неосторожность утверждения Венгерова, что поэта Ульянова никогда не существовало. Не знаем, о каком Ульянове говорится у Шерра, но в 50-х годах не только существовал поэт с фамилией Ульянов, но и издал даже свои сочинения, где встречаются и народные мотивы, например, подражание «Красному сарафану» Цыганова — песня, начинающаяся словами:

Не шей мне ты, батюшка,
Свадебный кафтан:
Ты напрасно сделаешь
Для себя изъян.

Такое полное забвение авторов особенно характерно, если примем во внимание, что Венгеров был завзятым библиографом и составителем «русской поэзии», где он предполагал дать сведения обо всех русских поэтах.

Не без удивления Венгеров устанавливает, что тот автор, в существовании которого в 80-х годах можно было сомневаться, в свое время, в 30-е годы, произвел «немалый шум»; впрочем, внимание к этому автору было так мимолетно, что еще при жизни Алипанов был совершенно забыт, и Венгерову так и не удалось установить года его смерти. Конечно, временный успех этого стихотворца создан был искусственно его бездарными покровителями, среди которых особенно старался литератор Борис Федоров. «Талант» Алипанова оказался «мнимым»: в сущности, никакого внимания он никогда и не заслуживал,— так полагает Венгеров.

В доказательство того, что стихи Алипанова «совершенно невозможный литературный сор», Венгеров ссыла-

ется на авторитет Белинского: в 1843 году по поводу алипановской «Сказки о мельнике-колдуне» Белинский иронически вспоминает то время (конец 20-х и начало 30-х годов), когда «господствовала страсть повсюду открывать и приголубливать доморощенные русские таланты... «Посмотрите, посмотрите,— кричали тогда: — вот стихи, сочиненные пахотным крестьянином, будущим Ломоносовым, будущим Бернсом». И все радовались и умилялись. В это время в русских весях отдаленных возникли Слепушкин, Суханов, Алипанов... Всех их отыскал и призрел Б. Федоров, к поэтической славе России ревнующий. Но где же теперь эти таланты и где их слава. Не знаем, здравствуют ли г.г. Суханов и Слепушкин или с добра ума забыли наставления своего пестуна, перестали писать и снова принялись за свои честные и полезные занятия. Только в сердце г. Алипанова глубоко запали назидания Б. Федорова, и он, увлеченный примером и стихотворной доблестью своего учителя, до сих пор нижет рифмы. Вот плоды полезных наставлений! Творениям г. Алипанова указывали на храм бессмертия, а вместо того они попали в мешки букинистов, на макарьевскую ярмарку, в руки деревенских лакеев».

Вслед за Белинским, иронизируя над Борисом Федоровым, который восхищался «удивительной легкостью стихотворений Алипанова», Венгеров, желая доказать, что стихи Алипанова «невозможный литературный сор», приводит такие его строчки:

Порой октябрьской, ненастной
Сырой бор завывал,
А музыкант несчастный
В глухом лесу блуждал.
В пустыне он на мху сел диком,
На коренастом пне,
И был в смущении великом
И в грустной тишине...

Стихи эти, конечно, действительно слабы, за исключением, может быть, двух последних строчек:

И был в смущении великом
И в грустной тишине.

«Грустная тишина» — вовсе уж не так плохо! Но вообще это у Венгерова очень дешевый прием, к которому, к сожалению, часто прибегали и прибегают критики,— судить о поэте не по лучшим, а по худшим его стихотворе-

ниям: ведь подобные слабые стихи найдутся и у Кольцова, и у многих других, талант которых, по мнению Белинского, а следовательно, и по мнению всех тех, кто повторял мнения Белинского, был вне сомнений. Кроме того, в приведенных стихах особенно нескладной должна была казаться первая строчка: «Порой октябрьской ненастной», но эта строчка была напечатана неверно — в подлиннике мы находим: «Порой октябрьскою ненастной», что звучит уже гораздо лучше.

Имея в виду опять того же Бориса Федорова, Венгеров дальше говорит: «Бесспорно, лучший совет, какой можно было бы дать Алипанову,— это, чтобы он бросил мысль о писательстве. Но уж если непременно хотелось развить его мнимый «талант», надо было направлять этот «талант» на сферу, ему сродную... ведь даже Бернс, при всей его гениальности и глубине... говорил о явлениях, непосредственно касавшихся той среды, которая его взрастила... Перелистывая стихотворения Алипанова, поражаешься не столько отсутствием поэтического дарования у автора, сколько крайнею вычурностью его сюжетов и отсутствием того, что бы давало ему право на титул «народного поэта». О чем «поет» наш «поэт-пахарь»? Возьмем оглавление сборника его стихотворений: «Русские воины», «Видение Амура», «Послание к русским стихотворцам», «Разлука воинов», «К соловью», «С. И. Мальцеву на вступление в школу гвардейских подпрапорщиков», «Ода на мир с Турцией» и т. д.».

Если же Алипанов обращается к «сельским» сюжетам, то, следуя указаниям руководителей, создает пастушеские идиллии. Как пример Венгеров приводит стихотворение, озаглавленное «Песня пастушеская». Здесь мы между прочим читаем:

Пастушка молодая
Под кустиком сидит,
В венок цветы сплетая,
Все в стороны глядит.

Не гонит ли откуда
Ягняток на лужок
Красивый, белокудрый,
Любезный пастушок.

Как мы видим, Венгеров не хочет принять во внимание, что у всякого поэта, особенно в начале деятельности, есть стихи подражательные, что в других стихах неизбеж-

ная дань времени. Поэтому выписанные им заглавия алипановских стихов вовсе не доказывают «крайней вычурности его сюжетов», в частности «Пастушеская песня» Алипанова это просто подражание и стилизация. Если же выделять не наиболее своеобразные стихи, а как раз те, где сказывается дань времени и подражательность, то можно было бы, по Венгерову, доказывать «крайнюю вычурность сюжетов» и у Кольцова. Ведь и в книжке Кольцова, вышедшей, кстати сказать, пятью годами позже алипановской, есть и «Военная песня», и баллада «Рыцарь», и, наконец,— чем это лучше алипановского «Видения Амура»? — «Видение Наяды».

И Белинский, и Венгеров сходятся и в оценке стихов Алипанова, и в убеждении, что стихи эти никому не нужны и Алипанов, так же как и другие поэты-самоучки, Слепушкин и Суханов, напрасно отвлекались литературными занятиями от своих прямых обязанностей земледельцев. Ни тот, ни другой не сомневаются, что перед ними крестьяне-пахари. Такое единогласие объясняется очень просто: Венгеров всецело находится во власти мнения Белинского. Если в 1843 году Белинский писал, что Алипанов забыт совершенно, хотя он и продолжает «низать рифмы», то Венгерову в 1899 году простительно было даже усомниться, был ли когда такой поэт. Открыв для себя и для других этого забытого поэта-самоучку и затем жестоко раскритиковав его в своей статье, помещенной в «Критико-биографическом словаре писателей», Венгеров тем самым навалил на Алипанова камень тяжелый, «чтоб встать он из гроба не мог». Казалось, вопрос решен окончательно и бесповоротно.

Но вот этот самый Алипанов за последние два-три года опять начал привлекать внимание. Однако, прежде чем говорить об этом, необходимо сначала остановиться на его книгах.

II

В 1830 году в Петербурге вышла книга стихотворений крестьянина Егора Алипанова. В предисловии от «издателя» говорилось, что за последние годы «уже третий русский крестьянин-поэт обращает на себя внимание соотечественников. Сельские стихотворения Слепушкина известны по всей России. Басни и песни Суханова заслужили одобрение любителей словесности. Алипанов представ-

ляет также пример редкого дарования между поселянами». Далее давалась характеристика творчества Алипанова. «Стихотворения Алипанова разнообразны. Теплота чувств, приятность картин, простота выражений, плавность и легкость стихов отличают многие из них, но дарование его особенно видно в описаниях...

Удивительная легкость, с которою Алипанов пишет стихи разными мерами, тем замечательнее, что не более двух лет, как он написал первые стихи». Тут же в предисловии сообщаются биографические сведения об Алипанове и характеристика его как человека. «Алипанов не получил никакого образования, но всем обязан природе и любви к чтению. Страсть к поэзии возбудили в нем стихотворения Слепушкина. И первым сочинением его было послание к Слепушкину, с которым он не был знаком, но отправил к нему стихи через почту. Вскоре после того благодарность внушила Алипанову стихи в честь благодетельного его помещика, а обиды соотечественников возбудили в нем восторг и смелость воспеть подвиги российских вождей и воинов... Сын мастерового при Людиновском горном заводе Ивана Акимовича Мальцева, Егор Ипатьев Алипанов, ныне 28 лет. Он уроженец Калужской губернии, Жиздринского уезда. Читая духовные книги, он с юности полюбил уединенную жизнь и желал идти в монастырь, но господин его, представляя ему все трудности избираемого им звания, советовал ему повременить и осмотреться. Алипанов, руководствуясь благоразумием, принял с покорностью сей совет и, убедясь, что во всяком звании при усердии и добрых нравах можно быть полезным себе и другим, стал неутомимо трудиться по своей должности. Из положенного ему жалования 260 рублей, по просьбе его, выдается его матери, сестре и в помощь обремененному семьей брату, себе же добрый сын и брат оставляет не более ста рублей, необходимых для его содержания. Примерная скромность, умеренность желаний, трезвость жизни, простота сердца при уме и дарованиях отличают Алипанова. Поступки его свидетельствуют доброту души, и в разговоре его видна осмотрительность благоразумия. Он совершенно доволен своим состоянием, радуется своему жребию, не желает ничего лишнего, и вся цель трудов его есть усердие к пользам господина и попечение об матери, сестре и об семействе своего брата. Алипанов каждый год ездит в Петербург на барке, находясь при продаже заводского чугуна. Лето

он проживает в Петербурге, а зиму в Зубове, находясь у приема товара».

Предисловие это подписано теми же инициалами «Б. Ф.», как пятью годами раньше предисловие к стихотворениям «первого крестьянского поэта» Слепушкина. Под этими инициалами нередко выступал Борис Федоров. Литератор это был малоталантливый, но самая страсть его, которую он разделял с издателем «Отечественных Записок» Свиньиным и некоторыми другими, отыскивать в народе самородные таланты и давать им возможность «пробиться в люди» вовсе не заслуживает того иронического отношения, какое мы видели у Белинского. Для крепостной интеллигенции это была чуть ли не единственная отдушина. Обнаружив талант, покровители нередко по добровольной подписке между собой выкупали подающего надежды крепостного на волю. Так выкуплены были Слепушкин, Алипанов, Шевченко... Неужели лучше было бы, чтобы эти крепостные (Белинский и о Шевченко отзывался пренебрежительно) забыли думать о писательстве и продолжали бы «свои честные и полезные занятия», то есть прежнюю подневольную жизнь? Вся крепостная система связана была с боязнью давать народу образование: вкусившие знаний крепостные могут задуматься о «невыгодах своего положения» и утратить главную добродетель рабов: покорность. Обратите внимание, как старается Б. Федоров показать, что в данном случае по отношению к Алипанову этого опасения быть не должно. Федоров спешит указать, что Алипанов «совершенно доволен своим состоянием, радуется своему жребию, не желает ничего излишнего, и вся цель трудов его есть усердие к пользам господина».

На книжку «Стихотворений крестьянина Алипанова» появилась в «Литературной газете» рецензия барона Дельвига.

Он высказал мысль, которую впоследствии развил Венгеров, о несоответствии творчества крестьянина Алипанова с его общественным положением.

«На кого,— спрашивает Дельвиг,— должен преимущественно действовать поэт-поселянин? Разумеется, на людей одного с ним звания. Но если он будет говорить языком, им несродным, если станет изображать предметы, им вовсе неизвестные, и употреблять имена, странные и незнакомые их слуху, то поселяне просто не поймут его, а люди высших званий найдут в произведениях его

только несовершенство и тщетное усилие достигнуть недостигаемого». Дельвиг осуждает Алипанова за то, что он пишет оды и такие стихотворения, как «Видение Амура». Он жалеет, что новый стихотворец не последовал примеру Слепушкина, который «выражал простые чувства, или описывал незатейливый быт своего состояния. Стихотворения Слепушкина могли нравиться и образованным читателям, как отголоски чувств и понятий простосердечного сына природы». В этом отзыве барона Дельвига, как отметил недавно Л. П. Гроссман, «чрезмерно чувствуется сословный подход к поэту-поселянину». Отметим кстати, что и к Кольцову в противоположность Белинскому Пушкин и его друзья отнеслись довольно сдержанно.

Следующей книгой Алипанова были его басни, вышедшие в 1831 году. Басни эти были одобрены Российской Академией. На академический счет издано было 600 экземпляров в пользу баснописца. Алипанов был, кроме того, награжден Академией серебряной медалью (Слепушкин в 1826 году получил золотую). По ходатайству Академии господин Алипанова, Мальцев, дал ему вольную. После этого Алипанов был управляющим у графа Мордвинова. Здесь он написал «Сказку о мельнике-колдуне» и сельский водевиль под названием «Ханский чай» (1835). «Пьеса эта была представлена на Александринском театре, за что Алипанов и получил вознаграждение 200 рублей, а граф Мордвинов напечатал 600 экземпляров водевиля в пользу Алипанова. Российская Академия в его же пользу издала 600 экземпляров вышеозначенной сказки». Покровители выхлопотали ему и царскую награду: двое золотых часов в подарок. Все эти сведения сообщены были в статье о нем, помещенной в газете «Новгородские Губернские Ведомости» за 1856 г. Большие выдержки из этой статьи перепечатывались Венгеровым в его «Словаре». Тут мы узнаем, что в 1837 году Алипанов женился на дочери поэта Слепушкина. С 1838-го по 1842 год Алипанов владел собственной типографией. (Указаниями на годы существования типографии мы обязаны Е. В. Благовещенской, занимающейся историей русской типографии.) Из книг, отпечатанных в этой типографии, кроме принадлежавших самому Алипанову можно отметить первую книгу Некрасова — «Мечты и звуки» (1840), впоследствии автором уничтоженную. В 1840 году умер тесть Алипанова поэт Слепушкин. Смерть его прошла мало замеченной, и в 1843 году Белинский, как

мы видели, не знал, жив ли Слепушкин или нет. После 1843 года Алипанов почти совсем перестает выступать в печати. Типография, по-видимому, разорила его. Потом он служил на железной дороге и, наконец, был приказчиком на стеклянном заводе своего бывшего помещика — Мальцева — в Новгородской губернии. Известия об Алипанове обрываются 1856 годом. Автор статьи о нем в «Новгородских Губернских Ведомостях» так заканчивает свой очерк: «Непостоянство счастья жизни изменило его характер, на лице заметна глубокая задумчивость, а в разговоре безнадежность на счастье». Долго ли он еще прожил — неизвестно.

История литературы как бы совсем вычеркнула его из своей памяти. В конце века Венгеров, как мы видели, вспомнил о нем, чтобы, по-видимому, окончательно угробить.

III

Революция переместила все центры тяжестей, перевернула часто в противоположную сторону, научила старое читать по-новому. Поэт-самоучка 30-х годов, Егор Алипанов, неожиданно приобрел особый интерес.

Вспомнили о нем в печати в 1925 году Л. П. Гроссман (в журнале «Новый мир») и пишущий эти строки (в «Прожекторе»). Дело в том, что все писавшие когда-либо прежде об Алипанове — и Дельвиг, и Белинский, и Венгеров — не заметили в его творчестве того, что с точки зрения нашего времени является особенно интересным. Они рассматривали его как селянина, как пахаря, тогда как это было для Алипанова малохарактерным. Венгеров, иронически цитируя стихотворения «Бедный музыкант» и «Сельская песня», не обратил никакого внимания на стоящие тут же рядом стихотворения под не совсем обычными для поэзии той эпохи заглавиями, а именно: «Труды заводских мастеров» и «Заводские заботы». Одно из стихотворений носит название: «Чувства крестьян по заведении свекловичного сахарного завода И. А. Мальцевым». В «Послании к Ф. Слепушкину» есть изображение стеклянного завода. Это немного: всего четыре стихотворения (одна десятая часть первого сборника, где число стихотворений 41), но именно они заставили воскресить наглухо забытого поэта. Дельвиг и Венгеров оказались неправы: Алипанов не всегда говорил о том, что ему зна-

комо понаслышке,— и нельзя стало поддерживать мнение о «крайней вычурности его сюжетов». «Перед нами — крепостной, выросший в обстановке заводского труда и не только выросший, но и полюбивший завод». Он поет не только на чужой голос и на чуждые ему темы: как современные пролетарские поэты, он говорит о радости и красоте близкого ему заводского труда.

Где тут «вычурность сюжета»? В частности, мы находим у него изображение работы на заводах металлургическом и стеклянном. Заслуга Алипанова в том, что он первый увидал здесь предмет, достойный поэтического изображения.

В своем «Послании к Ф. Слепушкину», поэту-самоучке, обратившему на себя внимание изображением деревенского быта и земледельческих работ, Алипанов приглашает его приступить теперь к изображению заводского труда. В ответном послании, стихотворном же, поэт деревни Слепушкин отклонил от себя это предложение: он признает поэзию заводского труда, но это не его область, взяться не за свое дело он не может.

Л. П. Гроссман очень ценит в Алипанове сочетание рабочей и крестьянской поэзии. Но необходимо признать, что крестьянские стихи этого поэта представляют для нас несравнимо меньший интерес. Не будь у Алипанова и мотивов рабочей «производственной» поэзии, он привлек бы сейчас не большее внимание, чем другие забытые самоучки прежнего времени, как Кудрявцев, Белкин, Борисов, о которых Л. П. Гроссман только упоминает, или Кругликов, Рябинин и многие другие, которые опущены и в перечне Л. П. Гроссмана. Только при игнорировании всех этих забытых поэтов можно признать Алипанова, как это делает Гроссман, «несомненным предтечей последующей рабоче-крестьянской лирики» и утверждать, что его идиллии «предвосхищают господствующие темы Кольцова», что его сатиры «как бы возвещают любимые темы Никитина» и, наконец, жалобы на тягость рабьего труда, звучащие в строфах Алипанова,— «могучую революционную лирику Тараса Шевченко». Значение Алипанова, думаем мы, гораздо скромнее, но тем не менее достаточно почетно. Это значение прекрасно выражено в следующих строках Гроссмана: «Стоит перелистать любую антологию пушкинской эпохи, пересмотреть все известные стихотворные сборники, альманахи и журналы того времени, чтобы убедиться, насколько в выборе своих «рабочих» тем Али-

панов независим и самобытен. Среди любовных элегий 20-х годов, посвящений и посланий, «гусарских» пьес, опытов в античном стиле, «подражаний псалмам», романсов, путевых картин, даже революционных гимнов мы ни у кого не находим этих первых очерков «поэзии труда». За Алипановым остается заслуга решительного обновления русской лирической тематики, введения в нее тех мотивов, которым только через столетие, уже после Октябрьской революции, суждено будет стать у нас господствующими и центральными».

Статью Гроссмана можно признать блестящим панегириком тому самому поэту, произведения которого еще так сравнительно недавно обозначены были словами «невозможный литературный сор». Не с иронией, как у Белинского и Венгерова, а с глубочайшим сочувствием относится Гроссман к Алипанову. Он находит, что осмеянный Борис Федоров был прав, отмечая «удивительную легкость, с которой Алипанов пишет стихи разными мерами». Он отмечает у этого поэта «чувство глубокого уважения к форме». Даже подражательные стихотворения Алипанова ставятся ему в актив. По мнению Л. П. Гроссмана, Алипанов с замечательным искусством улавливает различные поэтические стили своей эпохи: «Форма сатирического послания Пушкина, идиллия Карамзина, элегия Батюшкова им усвоены безукоризненно. Нельзя не отметить тонкого чутья в понимании любовной баллады и в опыте воспроизведения жанра Жуковского». Те самые стихотворения, которые цитировались Венгеровым как образец «невозможного литературного сора», «Пастушеская песня» и «Бедный музыкант» берутся Гроссманом под особую защиту.

Критик находит, что из стилизованных стихотворений всего примечательнее у Алипанова сельские идиллии, что в «Пастушеских песнях» сквозь пасторальное клише часто проглядывают живые черты быта. Стихотворение о бедном музыканте он считает ценным, так как находит здесь «мотив социального протеста». Но главная заслуга Алипанова в том, что он первый ввел в русскую поэзию тему фабрики. «В целом ряде своих стихотворений» (точнее было бы сказать трех-четырех, как мы уже видели) «он дает у нас совершенно новое описание напряженной коллективной работы на чугунолитейных и стеклянных заводах. Он открывает в нашей лирике первую страницу пролетарского творчества. Он изображает работу на заво-

де с громадным знанием дела, с глубоким пониманием, без боязни технических терминов и прозаических картин».

Одним словом, если раньше мы слышали суровые речи прокуроров, статья Гроссмана является пламенной блестящей адвокатской защитой. Естественно, что дело не могло обойтись без преувеличений и кое-что в этой статье не от науки истории литературы, а от ораторского искусства. Есть и прямые ошибки. Для пламенного защитника важно было несовершенство формы у Алипанова связать с невыработанностью еще в то время русского языка и стиха. И вот он относит первые опыты Алипанова к началу 20-х годов, когда огромная работа Пушкина, его ближайших предшественников и всей его плеяды еще не была завершена. Но это противоречит совершенно ясным указаниям алипановской биографии. Ведь страсть к поэзии возбудили в нем стихотворения Слепушкина, ведь, по свидетельству Бориса Федорова, от начала его стихотворства до появления в свет первой книжки стихотворений прошло не более 2 лет.

Таким образом, первые опыты его относятся не к началу 20-х годов, а к 1827-му или 1828 году, когда огромная работа Пушкина и его плеяды уже принесла свои плоды. Очевидно, неизвестен Гроссману остался факт существования в XVIII веке поэта, типографского рабочего Ивана Рудакова, иначе он не мог бы так безоговорочно считать Алипанова первым поэтом из рабочих. Но своевременно было вспомнить об Алипанове, и несомненная заслуга критика в том, что он показал, что рабочая поэзия началась у него не с Нечаева или Шкулева, как думали Львов-Рогачевский и другие, а гораздо раньше.

IV

Для каких читателей писал Алипанов? Такой вопрос поставил еще барон Дельвиг и решил, что поэт-поселянин должен писать для читателей из своей среды, а «образованным читателям», то есть из высших классов, все это может нравиться постольку, поскольку их могут заинтересовать «чувства и понятия простосердечного сына природы», то есть как экзотика. Но для этого поэт-поселянин должен быть как можно простосердечнее. Барон не учитывал того, что крепостному интеллигенту, раз только он почувствовал себя выше своей среды, невозможно было вернуться к прежней незатейливости и простодушию. Ведь

и Слепушкин с каждой новой книгой все более отходил от изображения «незатейливого» быта «добрых поселян».

Современное литературоведение одной из первых своих задач считает решение вопроса, выразителем какой среды является данный писатель, кто его читатели. Один — представитель мелкопоместного дворянства, другой — «поэт разночинцев» и т. д. Но определяется это обычно по интуиции, без документальных данных. Для решения вопроса, чьим поэтом был Алипанов, имеются более надежные способы.

В старое время существовало обыкновение: в конце книги помещался нередко «список особ, подписавшихся на книгу». По этим спискам мы видим, что поэтов-дворян и читали дворяне. Идет длинный список князей, графов, превосходительств, высокородий, высокоблагородий и т. д.— только в конце встречались имена нескольких купцов, книгопродавцев.

Среди особ, подписавшихся на стихотворения Жуковского, мы находим очень много представителей высшей знати и очень мало благородий и купцов. Сиятельные особы подписались на 91 экземпляр, генералы (высокопревосходительства и просто превосходительства) — на 51, благородий, подписавшихся на книгу, только 45, а купцов еще меньше — всего 11. Необычайно поучителен список подписчиков на стихотворения Алипанова. Дворян здесь ничтожное количество, если не считать Мальцева, который был владельцем Алипанова и, вероятно желая похвастаться своим крепостным стихотворцем, подписался на 50 экземпляров. Среди других привилегированных подписчиком оказался только один сиятельный — пресловутый граф Хвостов, 15 человек из служилого сословия, все остальные купцы, из них три первой гильдии, а 81 — второй и третьей.

Список лиц непривилегированных сословий, если не считать книгопродавцев, начинается поэтом-крестьянином Федором Слепушкиным, кончается поэтом-крестьянином Сухановым. Очевидно, все это представители низов, те одиночки, которым удавалось выбиться из моря безграмотности и мрака невежества. По поводу одной из последующих книг Алипанова «Сказка о мельнике-колдуне» Белинский пренебрежительно заметил, что эта книга для «деревенских лакеев». Но ведь в то время грамотные люди из крепостных были большею частью дворовые, в частности — «деревенские лакеи». Следовательно, данная

книга признавалась доступной народу. Белинский оказался пророком: сказка переиздавалась в течение 50 лет и выдержала не менее 20 лубочных изданий.

Надо думать, что теперь Алипанов будет включен и в истории литературы и в антологии XIX века. Помимо «производственных» стихов может быть представлено вниманию потомства и кое-что из остального. Такова, например, «Эпитафия», полная горькой иронии:

Под дерном сим сокрыт убогий дровосек,
Людьми пренебрежен, он в бедности жил век.
О участи его порадуйся, прохожий:
Теперь — в соседстве он с богатым и вельможей.

В этих безнадежных строках отразилась целая эпоха в истории осознания социального неравенства.

Или басня «Зажигательное стекло», замечательная по своей сжатости и выразительности:

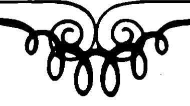
Простое белое стекло
В знакомство с солнышком вступило
И от лучей его огонь произвело.
Счастливец тот, кого ученье просветило.

Можно ли было короче выразить эту жажду в народе знания?

Два ценителя поэзии Алипанова, Борис Федоров и Леонид Гроссман, сошлись в оценке его «искусства», но разошлись в освещении идеологии поэта. И немудрено: между этими двумя отзывами расстояние в сто лет. Каждый видел то, что должен был видеть как представитель своей социальной эпохи. По Федорову, Алипанов — воплощенная покорность провидению, воплощенная преданность барину и начальству, одним словом, идеал крепостнической эпохи; Федоров подчеркивает его религиозность, семейные добродетели, из произведений особенно ценит оды государю и т. д. Гроссман, наоборот, совершенно не упоминает про те факты, которые не могут вызвать сочувствие у современных читателей, напр., что Алипанов одно время собирался в монастырь, но резко подчеркивает в Алипанове «ноты социального протеста» и жалеет, что Алипанов не имел возможности выработать цельного воинствующего миросозерцания.

Мы думаем, что и тот и другой ценитель преувеличивали, и исторический Алипанов не таков, каким его хотел видеть Федоров, и не совсем таков, каким его рисует Гроссман. И талант Алипанова не так велик, чтобы современные читатели проявили особенный интерес к нему.

Признать заслугу новаторства в «производственной» поэзии — это одно, а непосредственно восхищаться его произведениями — совсем иное. Конечно, никакие похвалы и преувеличенные оценки тут не помогут. Но в историко-литературном отношении Алипанов заслуживает всяческого внимания, и не столько сам по себе, но как один из многих. Дореволюционная история литературы занималась творчеством верхних слоев общества, фольклористы, наоборот, интересовались только творчеством неграмотных масс. Но между этими двумя слоями общества есть промежуточный: творчество людей, «обученных на медные деньги», грамотных, но не стоящих на уровне современной культуры. Изучение этого промежуточного слоя — очередная и неотложная задача.



ПОПУЛЯРНЫЕ ПЕСНИ И ИХ АВТОРЫ

I

В старину и сами авторы, и их поклонники очень любили делить произведения литературы на те, которые «потонут в Лете забвения», и на те, которым суждено бессмертное существование в памяти потомства («но я — поэт, и не умру» и т. д.). Конечно, о таком «бессмертии» можно сказать то же, что Гейне сказал о «вечной любви»: «Вечная любовь отличается от обыкновенной тем, что продолжается несколько дольше».

Литературное бессмертие может быть двух родов. Первое — книжное, с его подразделениями: бессмертие историко-литературное, бессмертие школьное и т. д. Такое бессмертие может поддерживаться искусственно и без такой поддержки иногда прекращается. Например, мы знаем ряд имен, с которыми знакомимся в школе в обязательных программах, и никогда сами к этим авторам добровольно не возвращаемся. Каждая реформа программ может прекратить то или иное эфемерное бессмертие.

Но есть другое бессмертие, когда мы созерцаем не скелет прошлого, не высохшую мумию и не мощи, а как будто осязаем теплое, живое тело. Произведение литературы обладает этим вторым бессмертием постольку, поскольку находит ноты созвучия в потомстве. Кончилось созвучие — кончился и писатель... Но никогда нельзя быть уверенным, что он не оживет вновь для последующих поколений.

«Потомство» не однородно. Величайшей заслугой марксистской критики является то, что она ввела в эту область отчетливую дифференциацию: то, что имеет успех

в одной социальной среде, может не вызвать никаких живых откликов в другой — и наоборот... Интересна судьба некоторых некрасовских произведений. Евгений Захарович Баранов, лицо, хорошо знакомое московским фольклористам, собиратель той поэзии, которая является достоянием подвалов и чердаков, рассказывал мне, что среди городской бедноты решительно никакой популярностью не пользуется такое прославленное произведение, как «Железная дорога». Не поют они и знаменитой песни «Выдь на Волгу». Это нравится только интеллигенции или учащейся молодежи. Обыватели же чердаков и подвалов знают, любят и поют другие произведения Некрасова: «Белый день занялся над столицей», «Что так жадно глядишь на дорогу», «Огородник». Наконец, если спросить, какое произведение русской искусственной поэзии занимает первое место по распространенности в народе, то назвать придется не какое-либо произведение Пушкина, или Лермонтова, или кого иного, а отрывки из некрасовских «Коробейников», «Коробушку» и «Катеринушку». И большинство поющих не знают, кто сочинил эти песни, как не знают и других создателей своего песенного репертуара.

Если стихи становятся песнью или романсом, их популярность сразу возрастает. В союзе с мотивом они, отрываясь от имени их творца, часто начинают жить своею особенною, не книжною жизнью. Часто многие из нас бывают удивлены, когда узнают, что такие произведения принадлежат известным авторам. Многие не без удивления находят, например, в собрании сочинений Тургенева «Утро седое» или «Перед воеводой».

Но чаще популярные песни и романсы — сочинения поэтов второстепенных, забытых или даже вовсе безвестных.

Нет человека, которому не была бы известна песня «Из-за острова на стрежень», но никто почти не знает, что литературный источник ее — песня Д. Садовникова, талантливого, но несправедливо забытого поэта 80-х годов.

Каждое десятилетие имеет свои излюбленные песни. В конце XIX века необычайно популярны были песни «Чудный месяц плывет над рекою», «Зачем ты, безумная, губишь». Автор их, С. Ожигов, здравствует еще благополучно и теперь, а эти его песни уже выходят из употребления. А иногда такой стариной повеет от распеваемой песни!

Поэт Блок в примечаниях к «Стихотворениям Аполлона Григорьева» рассказывает, как однажды он на уличной сцене услышал знакомые слова из Аполлона Григорьева: «Твои движенья гибкие» и т. д.

Актер, певший эти слова, не знал, чьи они. Григорьев уже семьдесят пять лет как умер. Как поэт он известен только немногим любителям, а слова его песни дожили до наших дней.

«Не лучше ли для поэта,— говорит Блок,— такая слава, чем целый том критических статей или мраморный памятник?»

II

Одной из привлекательнейших особенностей устной поэзии является то соотношение, которое существует здесь между автором и произведением, творцом и его творением. В то время как в поэзии книжной каждый, даже самый ничтожный стихослагатель обыкновенно прежде всего спешит заявить: «это мое», хотя бы все у него было навеяно другими или списано,— в поэзии устной нет не только такого нездорового вздувания своего «я», но и вообще никакой заботы о сохранении своего имени. В результате каждый из нас может привести длинный ряд авторов, которых он знает только по именам. Произведения их наглухо и прочно забыты. А с другой стороны, мы не знаем имен тех первоклассных наших лириков, которые создали перлы нашей устной поэзии. Возьмем хотя бы песню «Ах, вы сени, мои сени», бытовавшую уже в песенниках XVIII века. Такой знаток метров и ритмики, как Вячеслав Иванов, заявил однажды на лекции, что во всей мировой поэзии вряд ли найдется что-либо по ритмическому богатству подобное этой изумительной песне. Это мнение поэта становится особенно ценным, если обратим внимание, что наше изучение фольклора все еще находится в стадии накопления материала, накопления, производимого обыкновенно почти без какого то ни было эстетического отбора. Здесь наблюдается как раз противоположное тому, что при изучении поэзии книжной. Наша история литературы слишком грешит пристрастием к литературным генералам и игнорированием тех, кто является dii minores, там — засилие эстетического принципа. Наоборот, в области фольклора надо

желать все бóльшего и бóльшего внимания к оценочному моменту.

Своеобразной оценке подвергаются произведения книжной лирики, которые пошли в народ. Этой оценкой являются, в сущности, те изменения и искажения, которые испытывает первоначальный текст. Имя автора утрачивается, а произведение, в несколько измененном виде, продолжает жить и становится известным всем и каждому. Только тщательные разыскания или счастливая случайность могут установить авторов самых прославленных наших песен.

Пишущим эти строки задумана работа: «Неизвестные авторы известных произведений». Из накопленных материалов и наблюдений привожу обнаруженный мною первоначальный текст и имя автора одной очень популярной песни «Шумел, горел пожар московский».

Вот как читается она в одном из новейших песенников:

1. Шумел, горел пожар московский,
2. Дым расстилался по реке,
3. А на стенах вдали кремлевских
4. Стоял он в сером сюртуке.
5. И призадумался великий,
6. Скрестивши руки на груди.
7. Он видел огненное море,
8. Он видел гибель впереди.
9. И притаив свои мечтанья,
10. Свой взор на пламя устремил
11. И тихим голосом сознанья
12. Он сам с собою говорил:
13. «Зачем я шел к тебе, Россия,
14. Европу всю держа в руках,
15. Теперь с поникшей головою
16. Стою на крепостных стенах.
17. Войска все, созванные мною,
18. Погибнут здесь среди снегов,
19. В полях истлеют наши кости,
20. Без погребения... гробов.
21. Судьба играет человеком,
22. Она изменчива всегда,
23. То вознесет его высоко,
24. То бросит в бездну без стыда»[1].

Нам посчастливилось обнаружить стихотворение, переделкой которого является данная песня. В 1850 году

[1] Новейший песенник «Стенька Разин». Изд. товарищества «Издательский кооператив московских газетчиков». М., 1918 г., стр. 28.

в Москве, в типографии ведомства Московской городской полиции, отпечатан был сборник стихотворений, являющийся теперь большой редкостью (его нет, например, ни в Ленинской библиотеке, ни в библиотеке Исторического музея). Полное заглавие: «Поэтические эскизы». Альманах стихотворений, изданный А. М. Поляковым и А. М. Пономаревым. Всего в сборнике 143 страницы, и состоит он исключительно из произведений стихотворных, по-видимому, впервые появляющихся в печати.

В книжке дано 55 произведений 17 авторов. Известных имен почти нет. Исключение составляют Ростопчина и Л. Мей, приглашенные, очевидно, чтоб украсить своими именами сборник начинающих и безвестных поэтов. Мей дал две моравских песни, Ростопчина только одно стихотворение. В оглавлении она помещена на первом месте, как знаменитость. Припомним, что было время, когда критика, в лице Белинского, например, восхищалась многими ее стихотворениями, обходя молчанием печатавшегося рядом с ней Тютчева. (Об этом см. выше мою статью «Запоздалая слава».)

Любителям и знатокам поэзии кое-что скажут еще имена Николая Берга, Федора Миллера и, пожалуй, Ник. Сушкова. Остальные 12 поэтов и знатокам ничего не скажут. Здесь от верхнего и, так сказать, официального слоя литературы, где блещут имена общепризнанных, мы спускаемся в низший слой литературных деятелей, низший, вероятно, и по степени образования, и по социальному происхождению, но потому-то и более близкий к простонародью. Здесь известность не выходит за пределы своего круга. Возможно, что здесь есть свои знаменитости и авторитеты. Характерны, например, эпиграфы, которые берутся не из Пушкина или Лермонтова, а из какого-нибудь Ястребова. Если не считать составителей альманаха, которые постарались себя не обидеть и представлены наибольшим числом стихотворений — один 10-ю, другой — 7-ю,— то наибольшее внимание уделяется Н. С. Соколову, выступившему с 7-ю стихотворениями. Первое из них озаглавлено «Он», и оно-то должно привлечь наше внимание. Приведем его дословно.

ОН

1. Кипел, горел пожар Московский,
2. Дым расстилался по реке,

3. На высоте стены Кремлевской
4. Стоял Он в сером сюртуке.
5. Он видел огненное море,
6. Впервые полный мрачных дум,
7. Он в первый раз постигнул горе,
7. И содрогнулся гордый ум.
9. Ему мечтался остров дикий,
10. Он видел гибель впереди,
11. И призадумался великий,
12. Скрестивши руки на груди.
13. И погрузился Он в мечтанья.
14. Свой взор на пламя устремил,
15. И тихим голосом страданья
16. Он сам себе проговорил:
17. «Судьба играет человеком;
18. Она, лукавая, всегда,
19. То вознесет тебя над веком,
20. То бросит в пропасти стыда.
21. И я, водивший за собою
22. Европу целую в цепях,
23. Теперь поникнул головою
24. На этих горестных стенах!
25. И вы, мной созванные гости,
26. И вы погибли средь снегов; —
27. В полях истлеют ваши кости,
28. Без погребенья и гробов!
29. Зачем я шел к тебе, Россия,
30. В твои глубокие снега?
31. Здесь о ступени роковые
32. Споткнулась дерзкая нога!
33. Твоя обширная столица —
34. Последний шаг мечты моей,
35. Она — надежд моих гробница,
36. Погибшей славы — мавзолей!»

Устная переделка, как мы видим, сократила произведение на целую треть: 24 стиха вместо 36, и только 9 строк остались без всякого изменения, но и то порядок нарушен: второе четверостишие песни составлено из строк разных четверостиший стихотворения (11, 12, 5, 10), остальные уцелевшие в переделке стихи видоизменены, иногда с изменением их смысла. Нам кажется, что никогда особенности произведений устного творчества не выступают так выпукло, как при сличении их с соответствующими литературными источниками. Поэтому мы, предоставляя новый материал для исследователей, сознательно воздерживаемся от детального сопоставления популярной песни с найденным нами стихотворением безвестного Н. С. Соколова.

В заключение повторим наше основное положение.

В области искусства произведение важнее автора — об этом много раз говорилось в критике, но в поэзии книжной и в отношениях к ней читателей это до сих пор остается неосуществимым: тщеславие, требование рынка, погоня за модой и в связи с этим величайшее зло — канонизация имен — здесь царят вовсю. Более целомудренное отношение к творчеству, любовь к поэзии, больше, чем к собственной славе, видели мы в нашей древней поэзии (мы не знаем автора «Слова о полку Игореве») и до сих пор видим в поэзии устной. Только здесь осуществляется великий принцип: «Служенье муз не терпит суеты», и между прочим — суеты тщеславия и славолюбия.



КАНОНИЗАЦИЯ КЛАССИКОВ

В «Литературных Воспоминаниях» Панаева есть любопытные данные о преподавании русской литературы в конце 20-х годов в Петербургском Благородном Пансионе. Любовью воспитанников за свой смелый и свободный образ мыслей пользовался учитель русской словесности В. Кречетов. «Смелость и свободный образ мыслей его заключались в том, что он открыто и прямо называл Пушкина великим поэтом и даже приносил нам его новые стихотворения, прочитывал их и разбирал их красоты. Тогда это была действительная смелость, потому что даже имя Пушкина, как безнравственного и либерального писателя, нельзя было произносить в учебных заведениях».

Однажды этот Кречетов прочел в классе отрывки из только что вышедшей поэмы Пушкина «Граф Нулин», принялся их расхваливать, а потом попросил слушателей не рассказывать своему начальству «о том, что здесь говорится и читается».

От Кречетова воспитанники Пансиона перешли к другому преподавателю, профессору Толмачеву, который принадлежал к более распространенному тогда типу. Для него русская словесность окончилась Державиным, и он неохотно упоминал о Карамзине, Батюшкове и Жуковском. Воспитанники зачитывались выходившими тогда отдельными главами из «Евгения Онегина», с интересом относились к критическим статьям Полевого в «Московском Телеграфе», а преподаватель их заявлял, что он уже тридцать лет как не читает вновь выходящих произведений, потому что убежден, что теперь пишут все пустяки.

Когда с ним заговаривали о Пушкине или декламировали его стихи, он махал рукою и перебивал, затыкая уши:

— Перестаньте, перестаньте, это все пустяки и побрякушки: ничего возвышенного, ничего нравственного. И кто вам дает читать такие книги?

О Полевом он не мог равнодушно слышать. «Это мерзавец,— говорил он, дрожа всем телом,— безграмотное животное, двух строк со складом и правильно не может написать... а осмеливается оскорблять людей пожилых... и ученых».

Однажды автор воспоминаний подал профессору выписку из Полевого, выдав его за собственное сочинение. Толмачев пришел в восхищение!

Талантливый беллетрист И. Н. Панаев сумел в своих воспоминаниях так живо изобразить двух этих исторически существовавших лиц, что они воспринимаются нами как художественные типы широкого обобщающего значения. Разве во все времена не встречались, разве не встречаются и сейчас как знаменательные контрасты, с одной стороны, Кречетовы, падкие до всего нового, жадно воспринимающие последние литературные новинки, но равнодушные и глухие к историческому прошлому, и, в сущности, малообразованные (Панаев подчеркивает, что Кречетов не отличался «ни особенными знаниями, ни особенным умом»), с другой — Толмачевы, люди ученые, насыщенные знаниями литературного прошлого, но не желающие признавать литературы текущей и бранящие ее, не читая, заглазно и огульно. С одной стороны, легкость и подвижность журналиста, чуть не газетчика при малых познаниях, с другой — тяжеловесная академическая ученость при малой художественной восприимчивости.

То, что исторический Кречетов восхищался Пушкиным, Дельвигом, с которым был лично знаком, Языковым, Баратынским,— одним словом теми, кем стоило восхищаться, что он первый издал и рекомендовал публике Подолинского, которого можно было тогда рекомендовать,— все это случайность, счастливая для него самого и его воспитанников. Будь Кречетов современником Надсона или Игоря Северянина, он с тем же энтузиазмом пропагандировал бы их своим воспитанникам как последнее, а, по его мнению, следовательно, и высшее достижение русской поэзии. Кречетовы и Толмачевы встречаются не только в педагогической среде, но и между читателями как две крайности, которых надо избегать. Мнения их требуют особенной проверки в данный момент, когда особенно остро поставлен вопрос, чему отдавать предпочтение в школе: старым нашим классикам или современным писателям.

В связи с этим не безынтересно оглянуться, как обстояло в школе это дело раньше, и затронуть, хотя бы поневоле, совершенно неразработанный вопрос, как вообще происходит производство в образцовые писатели, т. е. в классики.

С первого взгляда может показаться, что знакомство с современной литературой в прежнее время обставлено было в школах из рук вон плохо. Целый ряд вопиющих фактов говорит в пользу такого мнения. Достаточно сказать, что в двадцатом веке учащиеся заканчивали курс по литературе Кольцовым и Гоголем. Всем нашим классикам второй половины XIX века отводилось место только в некоторых классах, например, в дополнительном 8 классе женских гимназий, да и только для специалисток по русскому языку.

Не лучше бывало и в высшей школе. В 90-х годах на историко-филологическом факультете Московского университета до перехода в него профессора Одесского университета А. И. Кирпичникова курс по русской литературе заканчивался XVI веком.

Это, конечно, очень печальные не страницы, а целые томы в истории русского просвещения: целые периоды, насыщенные литературными ценностями, как бы признавались не заслуживающими внимания.

Но фактически в отношении к новейшей литературе дело обстояло не так уж безнадежно. Во-первых, кроме Толмачевых всегда было достаточное количество и Кречетовых, которые контрабандой знакомили учащихся с тем, что не значилось в программах. Во-вторых, наши новейшие писатели лишены были не только исторического изучения, но они были обильно представлены для чтения и разбора в хрестоматиях и т. д. В-третьих, современная литература и без содействия преподавателей всегда легко просачивалась к учащимся через семью, отдельных товарищей, журналы, библиотеки и т. д.

То явление, которое мы наблюдали несколько лет тому назад, когда писатели современные заметно вытеснили прежних, было поэтому не обогащением программ, а их сужением и обеднением: с современными писателями дети ознакомились бы и без того, а прежняя литература, требующая более пояснений и руководства, осталась предоставленной личной инициативе отдельных учащихся. Пропагандистами и проводниками авторов в школы являются лица трех категорий. Во-первых, составители учебных программ. Сюда надо отнести не только составителей

фактических, но также и тех официальных и административных лиц, которые эти программы санкционировали. Так, например, знаменитые программы, выработанные в начале 50-х годов Галаховым, проведены были в педагогическую практику благодаря поддержке начальника военно-учебных заведений Я. Ростовцева. В-третьих, учителя словесности, которые порою не очень-то придерживались программ и руководств.

Но производя необходимый отбор и оценку выбираемых писателей и произведений, лица всех этих трех категорий обыкновенно опирались на общественное мнение, т. е. на мнения авторитетных в их глазах критиков.

Истинными «делателями классиков» были стоявшие вдали от программ и преподавательства критики. Критики судят обыкновенно с точки зрения своей среды, своего поколения, иногда с точки зрения данного момента. Время идет, меняется точка зрения. В связи с этим происходят переоценки ценностей. В мемуарной литературе много можно найти ярких примеров, как текущая литература проникала в школу.

В воспоминаниях П. Копосова о Московской 4-й гимназии в пятидесятых годах (Соколов Д. Пятидесятилетие Московской 4-й гимназии. М., 1899) рассказывается о преподавателе словесности И. Ф. Гаярине. «Как преподаватель Гаярин владел редким художественным вкусом, который руководил им при выборе литературных произведений для классного чтения с учениками. Тогдашняя программа русской словесности не определяла их с тою точностью, как теперешняя (воспоминания Копосова писались в девяностых годах), но предоставляла их выбор преподавателю... Гаярин не любил рутины в преподавании русской словесности и не следовал избитому пути в нем. Вместо риторики, составляющей содержание курса пятого класса, мы изучали правила литературной речи исключительно на образцах, которые он читал и разбирал в классе. Но Гаярин не ограничивался образцами, помещенными в хрестоматии Галахова: в течение этого года познакомились под руководством его с «Записками охотника» (вышли за четыре года до этого) и с только что вышедшими тогда сочинениями Л. Н. Т. (Льва Толстого) «Детство и отрочество».

Иногда это общение с текущей литературой шло помимо преподавателей. В 60 — 70-е годы передовая учащаяся молодежь в стихах искала прежде всего «направления», гражданственности, и кумиром ее был не любимый школь-

ным начальством Некрасов. Из его стихотворений с «направлением», т. е. где ясно просвечивает цель вызвать в читателе чувство протеста против существующего уклада жизни, особенно славились «Размышления у парадного подъезда» (1858), «Убогая и нарядная» (1857), «Железная дорога» (1864), «Песнь Еремушки» (1858).

Эти-то стихотворения, не будучи лучшими в поэтическом отношении, имели наибольший успех, и они-то сделали Некрасова в глазах молодежи признанным вождем. Имеется целый ряд свидетельств, как действовали эти стихи на юные поколения. Вот зала женской гимназии во время перемены. То и дело стены ее оглашаются некрасовской «Песнью Еремушки», заключающей в доступной форме указание на противоположность новой мудрости — мудрости старой.

Это было первое поэтическое выражение обнаружившейся розни отцов и детей. «Жизни вольным впечатленьям душу вольную отдай», напевает одна из девочек, самая бойкая, и тотчас находились другие, которые продолжали: «Человеческим стремленьям в ней проснуться не мешай»... «Необузданную, дикую к лютой подлости вражду», декламировали несколько дружно обнявшихся между собой подруг, «И доверенность великую к бескорыстному труду», как-то особенно кротко и нежно продолжали другие, и скоро собиралась толпа девочек в пестрых платьицах самых разнообразных фасонов и пели хором эту любимую свою песню, а когда старшие заставляли их подчиняться «стариной освященным обычаям», девочки начинали петь из той же песни: «Будь он проклят, растлевающий, пошлый опыт, ум глупцов». А вот другой пример.

«Я был тогда в последнем классе военной гимназии,— рассказывает Плеханов,— мы сидели после обеда группой в несколько человек и читали Некрасова. Едва мы кончили «Железную дорогу», раздался сигнал, звавший нас на фронтовое учение; мы спрятали книгу и пошли в цейхгауз за ружьями, находясь под сильнейшим впечатлением всего только что прочитанного нами. Когда мы начали строиться, мой приятель С. подошел ко мне и, сжимая в руке ружейный ствол, прошептал: «Эх, взял бы я это ружье и пошел бы сражаться за русский народ».

Не всегда чтение, а тем более пение из Некрасова в школе сходило учащимся благополучно. Терпигорев, беллетрист, снискавший себе в свое время известность под псевдонимом «Сергей Атава», рассказывает, что, будучи юношей, чуть не был исключен из гимназии за то, что у

него нашли запрещенные стихи Некрасова. А многих других, конечно, исключали.

Как пример «классика», который долгое время величался титулом «бессмертный», а потом был «разъяснен» критикой и потерял всякий ореол, можно привести Хераскова. Если профессор Московского университета Давыдов в своих «Чтениях о словесности», вышедших в год смерти Пушкина (1837), делает подробный и придирчивый разбор «Россиады» Хераскова, то это звучит уже шаблоном. И Белинский в своем отрицательном отношении к Хераскову шел по проторенной дороге. Раньше его Надеждин восклицал: «Кто в «Россиаде» или во «Владимире» Хераскова видит теперь нечто бóльшее, чем достопочтенные памятники неусыпного трудолюбия, которое никогда не может заменить скудость гения?» Но и Надеждин не обнаружил тут никакой дерзости в области разрушения авторитетов. Уже в учебнике Греча 1822 года («Опыт краткой истории русской литературы») мы читаем про Хераскова, что он «принадлежит к числу самых плодовитых писателей, но неумолимое потомство, отдавая справедливость его трудолюбию, познаниям, вкусу, не решается дать ему определенно имя «поэта». Составители учебников и хрестоматий всегда идут «по стопам», сам по себе Греч никогда не решился бы низвергать авторитеты. Первым открыл «пальбу по Хераскову» малоизвестный критик П. Строев. В малоизвестном журнале «Современный Наблюдатель» в то же время осмелился указать крупные недостатки у Хераскова авторитетный тогда литературный судья, профессор Мерзляков. Это было в 1815 году, через восемь лет после смерти творца «Россиады», через 36 лет после появления поэмы, которая вызвала среди современников «безотчетное удивление и похвалы восторга». И критики, и поэты единогласно пророчили автору поэмы бессмертие. Это бессмертие продолжалось для Хераскова восемь лет. Авторы бывают бессмертны постольку, поскольку последующие поколения читателей воспринимают их как явления прошлого.

Но часто в пылу полемики слишком поспешно хоронят того, кто не угодил данному моменту, но завтра же может опять восприниматься свежо и по-новому. Каждая эпоха выдвигает новых классиков, но из них не все бывают долговечны. Карамзинский период выдвинул Карамзина, Дмитриева, Крылова, Озерова, Жуковского и Батюшкова. Вокруг их имен разгорается борьба. Наиболее консервативными, не желающими их принять, оказываются учебные

программы. На поприще литературной практии писатели эти одерживают победу за победой, а профессорам предлагаются министерством народного просвещения предохранительные инструкции.

В «инструкции директору Казанского университета» от 17 января 1820 года, то есть за несколько месяцев до появления поэмы «Руслан и Людмила», положившей начало славе Пушкина, даются предостережения против увлечения новейшими писателями.

«Профессор российской словесности,— говорилось в инструкции,— разберет образцовые творения Ломоносова, Державина, Богдановича и Хемницера и укажет превосходство их над прочими в подражании древнему вкусу, покажет также и легкий род современных стихотворцев, превосходных выработанностью языка, но не сравнившихся еще с первыми в выборе предметов и изяществе вкуса». Имеются в виду прежде всего, очевидно, Жуковский и Батюшков. Далее дело идет о Карамзине.

«Он (т. е. профессор) предостережет особенно своих слушателей от увлечения новизны модного слога, и потому все то, что введено в язык под произволом и смелостью, отвергнет, как неклассическое и недостойное подражания».

Пушкинский период развенчал Дмитриева, Озерова и посягнул на самого Карамзина. После же критики Белинского незыблемыми от карамзинского периода остались только Крылов, Жуковский и Батюшков. За остальными признано только историческое значение.

Программы 30-х и 40-х годов очень много внимания уделяют истории литературы. В программах для поступающих Московский университет в отношении к русской словесности отставал от Петербургского. Так было, например, в 30—40-х годах. Как руководство для подготовки программы Московского университета указывали на «Историю словесности» Греча, но первоначально (см., например, программы 1835 года) и по этой книге требовалось очень мало. Относительно новой литературы было сказано кратко, что надо знать.

«О состоянии отечественного красноречия и поэзии в периоде новой словесности» в программе 1839 года указаны уже были отдельно писатели: Ломоносов, Державин, Карамзин. О других сказано было глухо: «Писатели, относящиеся к царствованию Александра, и их сочинения».

Совершенно то же в программе 1846 года. В программах же Петербургского университета 1844 года (то же и

1846-го) нет почему-то ни Фонвизина, ни Державина.

После Ломоносова прямо шел Карамзин, которому уделяется исключительное внимание. Глухо указываются также «писатели его школы».

И далее: «Жуковский, Батюшков и другие писатели их школы» и «Пушкин и писатели его школы».

Гораздо ближе к современности стоят учебные руководства.

В «Кратком руководстве к российской словесности» Ивана Борна 1808 года, предназначавшемся «для чужестранного юношества, обучающегося языку российскому в здешнем (т. е. петербургском) главном немецком училище св. Петра»,— последняя 21 глава посвящена четырем писателям: только что умершему Хераскову (умер в 1807 году) и трем живым, находившимся в зените славы.

О Хераскове сказано, что его эпопея «Россиада» и «Владимир» «делают имя творца своего бессмертным». А о трех благополучно здравствующих сказано:

«Нужно ли говорить здесь о знаменитых новейших российских писателях: Гаврииле Романовиче Державине, Иване Ивановиче Дмитриеве и Николае Михайловиче Карамзине? Сочинения их у всех в руках. Кому неизвестен певец бога и Фелицы? кто из русских не читал басен и сказочек Дмитриева?»

О Карамзине говорится с оговорками: «В рассуждение Н. М. Карамзина заметим, что проза сего писателя составила как бы новую эпоху в нашей словесности, она служит, кажется, обыкновенно образцом для наших молодых литераторов». Далее идут оговорки, упрек в подражательности чужеземцам.

На что тому, кто... «основательно знает свой язык, рабски прилепляться к слову другого? Подражатель должен сравняться, и буде возможно, превзойти свой оригинал: худой подражатель-сочинитель есть худой «переводчик».

В учебную литературу Пушкин попал очень рано, вскоре после «Руслана и Людмилы» и до байронических поэм. «Руслан и Людмила» вышла в свет в 1820 году в конце июля или в первых числах августа, а меньше чем через год дано было цензурное разрешение на печатание учебной книги Николая Греча: «Опыт краткой истории русской литературы».

Здесь в отделе, посвященном писателям «нынешнего века», начинающимся Карамзиным и Дмитриевым, последним по времени выступления и девятнадцатым в

списке тех, о ком сообщаются сведения крупным, а не мелким шрифтом, значится «коллежский секретарь» Александр Сергеевич Пушкин. Сообщается год и день его рождения, год окончания в Царскосельском лицее, затем идет упоминание о его службе в «коллегии иностранных дел» и в 1820 году в канцелярии генерала Инзова, в Бессарабии. Нам интереснее, что сообщается о его творчестве.

Приводим эти строки полностью:

«Пушкин писал разные лирические стихотворения, послания и проч., но важнейшее его сочинение есть романтическая поэма «Руслан и Людмила», напечатанная в С. П. Б. в 1820 году: в ней видны необыкновенный дух пиитический, воображение и вкус, которые, если обстоятельства им будут благоприятствовать, обещают принести драгоценные плоды».

В «Руководстве к познанию истории литературы» Василия Плаксина 1833 года, предназначавшемся, очевидно, прежде всего для его учеников (Плаксин был учитель словесности в морском корпусе, юнкерском артиллерийском училище и в Академии Художеств), последняя глава посвящена современной литературе.

В поэзии наибольшее внимание и первое место предоставлено Жуковскому, Пушкину дано второе место в области поэзии эпической и драме, а в лирике он не выделен среди других лучших.

«Пушкин, Баратынский, Языков и другие новейшие поэты дали лирике какую-то беспредельную прелесть: они сообщили простоту, естественность и свободную неограниченность в формах как частных, так и общих».

Относительно же повествовательной поэзии сказано, что Жуковский находится «на распутии германского и русского направлений. Козлов начинал склонять оную к родному нашему, но А. С. Пушкину принадлежит эта честь. Он первый стяжал имя чисто русского поэта. Называть его поэтом исключительно пред прочими значит оскорблять память великих гениев, чего поэт, имеющий самостоятельную славу, желать не может для собственной славы. Поэма «Руслан и Людмила» напомнила нам мнения и верования наших предков, напомнила русскую старину, которую он облек в прекрасную форму. Последующие его произведения: «Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан», «Цыгане» и другие постепенно утверждали за ним первенство меж новейшими поэтами, кроме Жуков-

ского, а «Борис Годунов» и «Сказка о царе Салтане» утвердили нас в надежде, несомненно верной, что будем иметь русскую поэзию: «Светлана» Жуковского побеждена, и царь Берендей должен уступить первенство Салтану, только Вадим доселе еще не встречал соперников... Баратынский, превосходя Пушкина богатством содержания и глубокостью чувствований, далеко ниже его стоит в отношении чистоты вкуса, прелести изображений, легкости вымыслов и самого выбора предметов. Вслед за сими поэтами являлись многие второстепенные, но о начинающих история не может говорить».

Среди прозаиков совершенно не упомянуты ни Пушкин, ни Гоголь, хотя в 1831 году вышли уже «Повести Белкина» и «Вечера на хуторе близ Диканьки». Но вообще число прозаиков, удостоившихся внимания Плаксина, гораздо больше, чем поэтов. Там только шесть имен: Жуковский, Батюшков, Козлов, Пушкин, Баратынский, Языков. Нет ни Вяземского, ни Дельвига, ни Давыдова, не говоря уже о Подолинском, Рылееве, Полежаеве, на замалчивание которых могли быть особые причины. Среди прозаиков же мы находим того же Жуковского (с повестью «Марьина роща»), Нарежного, Булгарина, который необыкновенным своим успехом привел в движение и читателей, и писателей.

Далее с сочувствием отмечены романы Загоскина, Ушакова, Погорельского и «прекрасные» романы Калашникова, Масальского и Бегичева. Особенно восхищается Плаксин двумя новейшими романами, только что появившимися в свет: «Последний Новик» Лажечникова и «Клятва при гробе господнем» Полевого. «Сии два превосходные произведения достойны своего назначения, достойны своего века, достойны соперничать с лучшими романами Купера и Вальтер Скотта». Еще более превозносится как автор повестей Марлинский. Плаксин утверждает, что этого писателя «мы смело можем противопоставить, без всякого патриотического предубеждения, всем гениям в сем роде, писателям Европы».

В области драматической литературы нет такой детализации. Указано, что в короткое время появилось несколько превосходных оригинальных комедий.

Например, несколько комедий Шаховского, Загоскина, Хмельницкого, Грибоедова — особенно «Горе от ума», и подобная ей — Перцова: «Смешны мне люди». Последняя комедия только что вышла перед этим отдельным издани-

ем, и полное название ее «Андрей Бичев или смешны мне люди».

Как мы видим, все три учебника: и Борна 1808 года, и Греча 1822-го, и Плаксина 1833-го очень усердно — особенно Плаксина — знакомят с явлениями современной им литературы. Нам, конечно, странно встречать неумеренные похвалы произведений, которые оказались однодневками.

Целый переворот произвели учебные руководства Галахова, особенно первое из них — и в этом заключалась его заслуга. «Русская хрестоматия», появившаяся в конце 1842-го или в начале 1843 года, вызвавшая целую бурю негодования у многих более старших словесников и выдержавшая впоследствии до 1910 года тридцать три издания. Здесь подвергнута строгому процеживанию вся литература до Карамзина как устаревшая по языку. Число образцов даже из таких авторов, как Ломоносов и Державин, возможно сокращено. Зато обильно представлены произведения Крылова, Жуковского, Пушкина, что, впрочем, не было особым новшеством, так как эти писатели уже введены были в другие учебные руководства, а главное — и в этом заключалась смелость составителя, шедшего, впрочем, в своих оценках по стопам Белинского,— он включил в хрестоматию Лермонтова, Кольцова, Гоголя и ряд других авторов вплоть до самоновейших. Много было взято образцов из литературы последнего года. Есть отрывки из «Мертвых душ», вышедших в 1842 году. В том же году вышла первая книга стихотворений Ап. Майкова. Из этого поэта, появление которого только что приветствовалось Белинским, взято Галаховым немало. Критика «Москвитянина» указывала, что выбор авторов делался Галаховым пристрастно и тенденциозно.Составитель явно не благоволит к Языкову, Хомякову, Баратынскому, Дельвигу, графине Ростопчиной. «Во всем отдано предпочтение,— говорил рецензент,— Кольцову, Струговщикову, Майкову, Красову, Огареву, которых пьесы даже с грамматическими ошибками и, несмотря на ничтожность свою, принимаются с отверстыми объятиями. Из «прозаиков» нет Даля, но есть Панаев».

Все эти предпочтения явно указывают, что здесь мы имеем отражение оценок и вкусов Белинского. Галахов был его приятелем и находился под сильным его влиянием. Можно смело сказать, что если бы за составление хрестоматии взялся сам Белинский, расхождений с Галаховым у него почти не было бы. Как известно, в это время Белин-

ский действительно очень строго относился к поэтам пушкинской плеяды, в особенности к Языкову и Хомякову.

Известно, что он совсем не заметил стихов Тютчева, хотя к этому времени было напечатано много шедевров этого поэта. Конечно, нет Тютчева и у Галахова. С другой стороны, Белинский был снисходителен к Струговщикову, к своим приятелям Красову и Панаеву. Та литературная табель о рангах, которая дожила у нас вплоть до символистов, составлена была главным образом Белинским. И пускай на него самого воздвигнуто было правительством гонение, пускай в печати запрещалось упоминать его имя, как это мы видим по стихам Некрасова, по статьям Чернышевского, его многочисленные последователи, люди, не казавшиеся правительству такими опасными, как он, разнесли повсюду его оценки, много раз переповторив или передав своими словами его отзывы, и утвердили их не как выражение точки зрения определенного момента критики сороковых годов, а как незыблемый догмат. Таков, например, был А. Милюков со своим крайне несамостоятельным «Очерком истории русской поэзии». Первое издание — в 1847 году. Таков был, в сущности, и Галахов, учебное руководство которого просуществовало до семидесяти лет...

Белинскому принадлежит честь канонизации трех классиков: Гоголя, Лермонтова, Кольцова. Не он один, но он более всех сделал для утверждения их в ранге первых величин. Критика Белинского на долгое время развенчала Баратынского, которого двадцатые годы прочили в классики. Мы уже видели отношение к Баратынскому в «Руководстве» Плаксина. Там Пушкин и Баратынский из всей группы поэтов далеко были выдвинуты вперед. В другой книге Плаксина, вышедшей годом раньше (1832), серьезно ставился вопрос, кто выше: Пушкин или Баратынский, и окончательное решение предоставлялось суду потомства.

Благодаря Белинскому не попали в классики Марлинский, Бенедиктов, Кукольник, которые имели одно время шумный успех и в публике, и частью в критике. Отрицательный отзыв о них Белинского в конце концов восторжествовал. Конечно, успех у современников, как бы он ни был велик, не дает еще права относить вновь появившуюся знаменитость к первоклассным писателям. Кроме испытаний на успех у современников, писатель должен выдержать несравненно более трудное испытание временем. Это нужно твердо помнить по отношению к нашим современным знаменитостям. Некоторые данные для литератур-

ного бессмертия имел в сороковые годы граф Соллогуб. Его «Тарантас» по успеху у читателей имел только одного конкурента — «Мертвые души».

Белинский приветствовал Соллогуба, как приветствовал первые и явные признаки большого дарования у Гончарова, Достоевского, Тургенева, Некрасова. Но все эти писатели после смерти Белинского создавали произведения несравненно большего значения, последующие критики не могли их не признать, а Соллогуб ничего более ценного не дал. И его быстро стали забывать. Беспристрастно говоря, «Тарантас» не хуже первых вещей вышеназванных писателей, но те стали «классиками», их «полные собрания» стали повторяться одно за другим, в результате даже слабые вещи этих корифеев пользуются сейчас большой известностью, исследователи более заняты даже этими сравнительно слабыми вещами, а много ли из современных читателей читали когда-нибудь «Тарантас» или «Историю двух калош»? Производство в «классики», причисление к бессмертным имеет ту отрицательную сторону, что фирма становится важнее качества.

Кто не знакомился хоть раз в жизни с детскими, часто незрелыми стихами Лермонтова раннего периода, и сколько отдельных прекрасных стихотворений поэтов, не причисленных к перворазрядным, пропадает для читателей. Из отзывов Белинского последующей критикой были забыты только некоторые положительные оценки, и прежде всего те, где явную роль играли приятельские отношения. Забыты были и Красов, и Панаев, и Клюшников. Отрицательные же отзывы были приняты без проверки. Только в двадцатом веке, когда начался пересмотр вопроса о Белинском, многие из его отрицательных оценок были категорически отвергнуты. Это мы видим в современной критической литературе о Баратынском, Дельвиге. Даже такой благоговейный поклонник Белинского, как С. Венгеров, признал, что отзыв Белинского о Марлинском был несправедливо строг. Положительные же отзывы Белинского подвергнуты были пересмотру уже критиками 60-х годов, когда началось очередное «разрушение авторитетов». Припомним поход Писарева против Пушкина, Варф. Зайцева против Лермонтова и т. д. Это отразилось на отношении к Пушкину молодежи 60-х годов, но не на преподавании словесности и не на программах. Последние, как они выработаны были Галаховым под влиянием Белинского, так и застыли вплоть до революции.

Обязательное изучение классиков заканчивалось Гоголем, Лермонтовым, Кольцовым, причем последнего фактически часто не успевали проходить. В этой застылости была и своя хорошая сторона. Пушкин не был выброшен, как могло бы случиться в другое время, в угоду духу времени, но зато не вошли в программы корифеи послегоголевского периода: Гончаров, Тургенев, Лев Толстой; и другие признаны были классиками, изучение которых в классах не обязательно. В 8-м дополнительном классе женских гимназий для специалисток по русскому языку и словесности предлагались для изучения Гончаров, Тургенев, Островский, Лев Толстой, иногда Сергей Аксаков, Григорович, Алексей Толстой. Из тех, чье имя в общей оценке звучало почетнее, чем трех последних, по педагогическим соображениям не признаны были подходящими для школы Щедрин и Достоевский. Политический формуляр играл большую роль в литературной судьбе авторов. С одной стороны, правительство старалось сократить распространение неугодных ему произведений: имена Радищева, Рылеева, Герцена, некоторые произведения Некрасова были под запретом. Справедливость заставляет напомнить, что действительно первоклассные художественные произведения, как «Горе от ума», «Ревизор», «Мертвые души», «Демон», «Записки охотника», испытали только временные затруднения, но в конце концов были канонизированы. С другой стороны, некоторых художников слова гнала либеральная критика за правизну. Только Достоевский оказался столь силен, что ему прощали его участие в «Гражданине» Мещерского. Писемский и Лесков осуждены были как реакционеры, хотя по таланту были, конечно, не меньше, чем, например, Григорович.

В противоположность пушкинской эпохе, во вторую половину прошлого века на первом плане были прозаики, а поэты на втором. Среди последних, кроме упомянутого Алексея Толстого, которого ценили и как драматурга, в первые ряды были выдвинуты Некрасов, Майков, Тютчев, поэт пушкинского поколения, но «открытый» только в 50-х годах, Никитин, мало занимавший критику, но всегда имевший круг читателей, Фет, который мало говорил массам, но зато очень ценился знатоками, и, наконец, Полонский. Последний из них, как поэт крайне неровный, по общей оценке воспринимался как переход к поэтам другого, второго ряда. В этом втором ряду первые места занимали: Мей, Плещеев, Щербина. Изредка поэты первого ряда про-

никали в школы и для систематического изучения, обычно же они, как и указанные поэты второго ряда, известны были учащимся только по хрестоматиям.

Есть авторы, известность которых основана только на одном произведении. Только раз удалось им приковать к себе всеобщее внимание, стать для читателей нужными и дорогими, все остальное, что они писали, проходило мимо, не попадало в цель. И мало кому, кроме специалистов, может быть интересно, что написал Грибоедов, кроме «Горе от ума», Ершов, кроме «Конька-Горбунка», Найденов, кроме «Детей Ванюшина».

Положение таких авторов крайне неблагоприятно. У нас обычно любят канонизировать имена, а не произведения. Исключения крайне редки. Так, например, в восемнадцатом веке образцовым, «бессмертным» произведением признана была поэма Богдановича «Душенька», выдержавшая потом до конца XIX века 50 изданий. В XIX же веке только «Горе от ума» сделало своего творца общепризнанным классиком.

Любопытна судьба другой замечательной русской комедии — «Свадьба Кречинского». Она не проникла в школы, литература о ней нищенски бедна, автор не возведен в классики. А между тем после «Горе от ума» не было у нас другой пьесы, кроме «Свадьбы Кречинского», откуда бы так много метких выражений вошло в наш разговорный язык в качестве крылатых слов и поговорок. А между тем имена Кречинского и Расплюева сделались нарицательными. Многим ли персонажам из обширного репертуара Островского выпала такая же участь? Много ли в десяти томах Островского таких крылатых слов, которые от него вошли в разговорную речь?

Исключительный успех имела «Свадьба Кречинского» и на сцене. По указанию С. А. Переселенкова — «в Петербурге, в императорских театрах она в течение двадцати пяти лет выдержала сто представлений — более, чем лучшие произведения Островского, и немного менее, чем «Горе от ума» (105 представлений)».

Но Островский — автор не одного только произведения, а создатель целого репертуара. Если бы он ограничился какой-либо одной из лучших своих пьес, он нашумел бы в свое время, а потом его начали бы, вероятно, понемногу забывать. Но он написал так много и среди им написанного так много сценически совершенного, что в итоге получаются очень внушительные заслуги. И вот об Островском

и многотомные исследования, и богатейшая литература, и проекты памятника. И давно уже проник он в школу. Всему этому нельзя не радоваться. И пускай ему будет отдано более почетное место, чем автору «Свадьбы Кречинского». Только хочется заметить, что в таком отношении к двум писателям нарушена критическая перспектива. Не настолько же один хуже другого, чтобы одному все, а другому ничего.

В «Свадьбе Кречинского» критика прежде всего увидала оскорбление «хорошего общества». Критик «Пантеона» писал: «Что нам за дело до двух шулеров, которых мы не желали бы нигде встретить в обществе и в существовании которых нам приятно сомневаться». А другой критик («Отечественные Записки») добавлял успокоительно: «Если подобные случаи и лица встречаются в хороших обществах, то так редко, что на них можно смотреть решительно как на исключения». Все это напоминает отзывы литературных староверов о «Руслане и Людмиле» при первом появлении поэмы, отзывы о Гоголе и т. д. Большую роль играло и то, что автор «Свадьбы Кречинского» не был своим человеком в литературной среде, держался от нее в стороне. Нередко слава начинается похвалами друзей-литераторов и первоначально создается ими. Когда «Свадьба Кречинского» появилась лет через пятнадцать вместе с двумя другими пьесами того же автора под общим заглавием «Картины прошедшего», в авторском предисловии было несколько вызывающих по адресу критиков фраз. Это подлило масла в огонь. Репутация Сухово-Кобылина была в глазах критиков надолго подорвана.

Только самые последние годы замечается перемена отношения к драматургу: увеличивается интерес к его биографии, на сцене идут не без успеха другие его пьесы, читаются доклады. Недостаточно оценена и одна из лучших пьес XX века — «Дети Ванюшина».

О пьесах авторов с именами, хотя бы эти авторы были хорошими беллетристами, но плохими драматургами, писалось у нас гораздо больше, чем об этой действительно выдающейся пьесе. Фирма важнее, чем качество. Литература о «Детях Ванюшина» опять-таки нищенски бедна. В распространенных ныне руководствах по новейшей литературе имя Найденова обыкновенно не встречается.

Критикам, даже таким проницательным, как Белинский, свойственно нередко ошибаться. Порою талантливого писателя критик недооценивает или даже совсем не за-

мечает, а тут же рядом другого автора, гораздо менее одаренного, переоценивает или превозносит. То же и по отношению к отдельным произведениям. Нам теперь странно читать у Белинского совет не включать в собрание стихотворений Лермонтова стихотворение «Ангел», как детски слабого, видеть полное игнорирование Тютчева и рядом с этим восторженные оценки многих произведений гр. Ростопчиной, лестные отзывы о Клюшникове, Красове (все три автора по годам рождения почти ровесники Белинскому) и пренебрежительные отзывы о лучших поэтах пушкинского поколения: Баратынском и Языкове. Белинский даже упрекнул Галахова за то, что тот включил Языкова в свою «Русскую хрестоматию».

Не реже ошибаются, конечно, и составители хрестоматий, напр., тот же Галахов. В первое издание его «Русской хрестоматии» 1843 года вошло немало произведений сомнительного художественного достоинства, напр., стихотворение некоего Алексеева, которое в одной рецензии на «хрестоматию» признано было примером галиматьи; и сам Галахов убрал его из последующих изданий.

Все эти недооценки и переоценки большею частью имеют один общий источник: излишнее внимание к текущему моменту, увлечение признаками современности за счет других признаков. Вот почему своевременно не был оценен Тютчев. В эпоху увлечения байронизмом и торжества последователей раннего Пушкина он писал совсем не в духе байронизма и не в стиле пушкинской школы. Время было благоприятное для Козлова, автора «Чернеца» (припомним, что Козлова Белинский ставил выше Баратынского) и неблагоприятное для Тютчева. Клюшникова Белинский превозносил за то, что находил у него больше современности (в духе 40-х годов), чем у Пушкина. Но прошли сороковые годы — и что осталось от Клюшникова?

Каждый критик нуждается в поправке. И эту поправку производит время.

Когда писатель теряет обаяние современности, только тогда выясняется, настолько ли значительна его художественная ценность, чтобы он мог увлекать и читателей других поколений. Наступает самое серьезное испытание. Тут не спасут никакие буффонады внешнего литературного успеха, никакие дифирамбы приятелей, тут требуется высокий уровень чисто художественных достижений: в языке, в композиции, в умении создавать живое и типичное. В области лирики здесь требуется не внешний эффект,

привлекающий мимолетное внимание досужих прохожих, не простодушное излияние чувств, трогающее только окружающих, а могучая сосредоточенность и напряженность лиризма. И чем сдержаннее все это выражается, тем стихотворение долговечней.

Кто-то из наших поэтов прекрасно сказал:

Чем скупее слова, тем напряженней их сила.
Мысли заряд волевой — равен замолчанным строфам.

Вот почему Тютчев, Языков, Баратынский ценятся нами теперь больше, чем эффектный Бенедиктов или словоохотливая Ростопчина.

И учебное начальство своими запретами и рекомендациями только до поры до времени в силах отсрочить эту экспертизу временем. Приведем один пример. Вероятно, не все читатели знают, что между Гоголем и Кукольником было соперничество. Оно началось еще в нежинской гимназии, когда в «Недоросле» Кукольник играл Митрофанушку, а Гоголь госпожу Простакову — и оба играли прекрасно. Ставши писателями, они не любили произведений друг друга. Оба имели успех, но у разных читателей и зрителей. У школьного начальства Гоголь считался вредным писателем. И долго еще на него косились. По воспоминаниям И. Ясинского (см. его «Роман моей жизни»), даже в 60-х годах в провинциальной гимназии на этой почве выходили пререкания между учащимися и учителями. Судьба Кукольника была иная. Он писал в духе официальной идеологии и пользовался покровительством свыше. За неодобрительный отзыв об его патриотической драме «Рука всевышнего отечество спасла», имевшей в свое время большой успех, был запрещен «Московский Телеграф». Когда Кукольник в 1852 году вздумал издавать собрание своих сочинений в 12 томах, он обратился в министерство народного просвещения с просьбой содействовать распространению его книг по гимназиям. Министерство разослало циркуляры с рекомендацией сочинений Кукольника для уездных училищ. Рекомендация начальства равносильна приказанию. По гимназиям же книги были прямо разосланы из департамента народного просвещения. Так непроизводительно тратились народные средства. Денежный успех был обеспечен; вероятно, нашлись кое-где преподаватели, которые принялись, в угоду начальству, втолковывать ученикам красоты Кукольника и портить им художественный

вкус, но, каково бы ни было их служебное рвение, разбираемые произведения оказались слишком неблагодарным материалом, чтобы долго проделывать эти вредные педагогические опыты. И никому и в голову не приходило включать Кукольника в обязательные учебные программы. И вот мы видим, что Гоголь, Лермонтов, Кольцов выдерживают испытание временем и единогласно признаются «классиками», а не менее их нашумевшие разные Кукольники безнадежно сданы в архив.

Другая поправка к мнениям критики и внешнему успеху писателей давалась, в применении к школе, разграничением писателей на тех, кто рекомендуется в качестве обязательного изучения («классики» в собственном смысле), и на тех, кто указывается не как образец, а только для добавочного чтения. Если Галахов в свою «Русскую хрестоматию» 1843 года ввел отрывки из «Мертвых душ», только что перед тем появившихся, то ввел вовсе не для детального изучения как совершенный образец, а только как материал для чтения, наравне с другими произведениями современной ему литературы, из которых многие в последующих изданиях были им выпущены. Он тоже признавал испытание временем. Характерно, что в своей истории литературы Галахов доводил курс только до Пушкина.

То же сознание видим мы и в учебных курсах литературы Греча, Плаксина и других. Если Плаксин давал высокую оценку современным писателям, валя в одну кучу и Грибоедова, и Лажечникова, и Калашникова, и Перцева, то он только выделял из массы современных авторов, по его мнению, наилучших, но никого из них не рекомендовал немедленно признать классиком, достойным внимательного изучения.

Есть еще и соображения чисто педагогические: легковесный учитель словесности Кречетов, спешивший знакомить своих воспитанников с «Графом Нулиным» и поэмами Подолинского как с литературными новинками, делал, конечно, в данном выборе педагогический промах. Не все хорошее само по себе годится и для учащихся. Осторожный, академический Толмачев в такой бы промах не впал: его беда только в огульном предубеждении против современной литературы. Отметим, что даже и Кречетов с современными произведениями знакомил только между прочим и центр преподавания видел не в этом. И был, конечно, прав. При оценке всякого литературного произведения значение имеют: 1) связь с современностью, 2) элементы художественные.

В произведениях, созданных прежними поколениями, современность заменяется историчностью, интерес к которой требует уже несколько более высокого уровня от читателей. Сегодняшним днем интересуется всякий, вчерашним тот, кто понимает связь событий, кто хочет осмыслить сегодняшнее. Возможны, конечно, и такие читатели, которые за чтением желают уйти от современности, но о таких мы не говорим.

Из наблюдений в области истории литературных репутаций можно прийти к следующим выводам:

1) Будучи очень строга в оценке прежних писателей вообще, кроме классиков, и быстро забывая всех, в классики не попавших, каждая эпоха в то же время необычайно снисходительна в признании «замечательными» современных ей произведений. Припомним отзывы о романах Полевого, Масальского, Калашникова, совершенно забытых следующим же поколением.

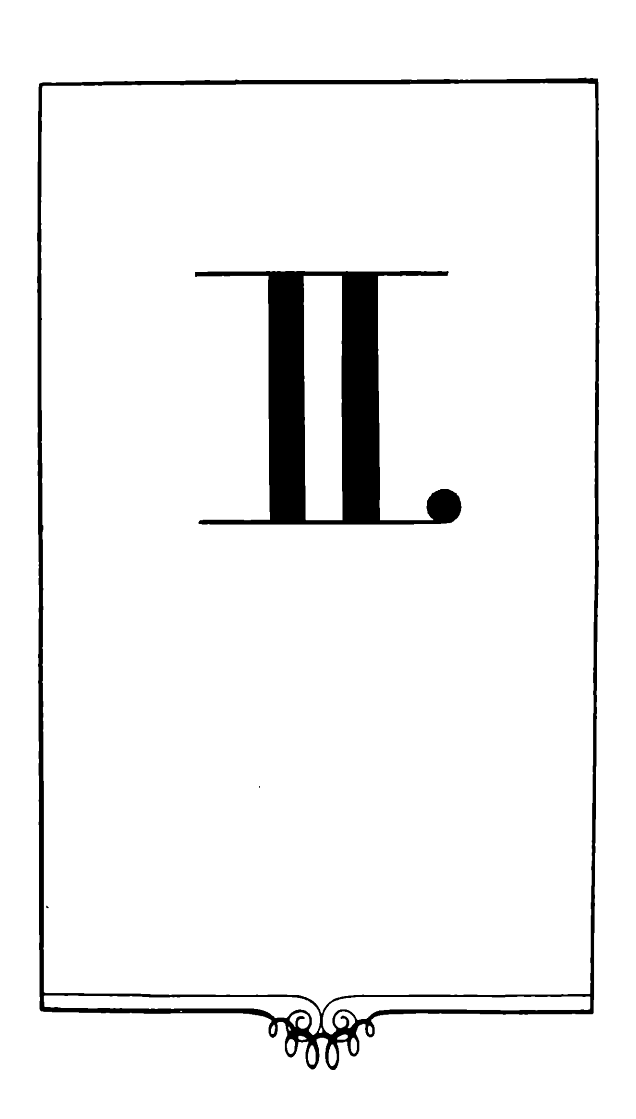
2) Каждый писатель, признанный «бессмертным», попадает в привилегированное положение. Слава его растет вплоть до того момента, пока его не «разъяснят». Таланты же всех других писателей с каждым десятилетием расцениваются все меньше и меньше. Если когда-то кому-то пришло в голову поставить в один ряд «Горе от ума» Грибоедова и «Смешны мне люди» Перцова, то теперь мы, хотя никто из нас не читал Перцова, заранее убеждены, что здесь произошла чудовищная недооценка одного писателя и переоценка другого.

3) Каждая эпоха производит пересмотр прежних классиков и часть из них исключает из числа образцовых. Произведение, которое признавалось выдающимся, объявляется малоценным. Это вовсе не означает, однако, повышение художественной требовательности.

4) В самом признании писателей «образцовыми», следовательно, достойными изучения, есть известный элемент случайности. Стихи Тютчева были замечены и признаны первоклассными только через 15—20 лет после их напечатания. Сухово-Кобылин и Найденов до сих пор не попали в классики[1].

---

[1] Статья эта была закончена, когда появилась книга Л. П. Гроссмана «Преступление Сухово-Кобылина», а затем «Трилогия» вышла в серии «Русские и мировые классики». Таким образом, канонизация Сухово-Кобылина уже началась.



II.



ЛЕРМОНТОВ МАСТЕР СТИХА

Здесь поэзия становится музыкой.

Белинский

Истинные поэты потому именно редки, что им должно обладать в то же время свойствами, совершенно противоречащими друг другу: пламенем воображения творческого и холодом ума поверяющего.

Е. Баратынский

ОТ АВТОРА

Цель моей книги показать наиболее характерные черты стихотворного мастерства Лермонтова как поэта-лирика, а также его работу по овладению этим мастерством. Стих драматический «Маскарада» и народно-эпический «Песни о купце Калашникове», стих поэм, а также те стороны лермонтовской лирики, которые казались мне менее характерными, сознательно оставлены были за пределами изучения. По мере возможности я старался не повторять наблюдений и выводов других исследователей, но и свои собственные наблюдения в области лермонтовского лирического стиха я отнюдь не считаю в данной книге исчерпанными.

Ив. Р.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

ИСТОЧНИКИ ИЗУЧЕНИЯ ЛЕРМОНТОВСКОГО СТИХОТВОРНОГО МАСТЕРСТВА. ПУШКИН И ЛЕРМОНТОВ. ИСТОРИЧЕСКАЯ ОБУСЛОВЛЕННОСТЬ ЛЕРМОНТОВСКОЙ ПОЭЗИИ

«Во всем дойти до совершенства» — такое желание высказывает Лермонтов в одном из своих юношеских стихотворений. Достигнуть совершенства ему удалось и в «Герое нашего времени», и в стихах зрелого периода. «Никто не писал у нас такой благоуханной прозой»,— писал о Лермонтове Гоголь. Как драматург, несмотря на многие достоинства «Маскарада», Лермонтов не стал классиком. Но в лирике он является единственным достойным соперником Пушкина.

Своими достижениями в поэзии Лермонтов обязан не только природным дарованиям, но и необычайному упорству в овладении стихотворным мастерством.

Интересно и поучительно бывает узнать, как совершенствовался тот или иной художник слова.

Но гораздо труднее выяснить метод творческой работы Лермонтова и характерные особенности его словесного художественного мастерства сравнительно с кем-либо другим из русских классиков. Он не рассказал нам этого сам, как это сделал Маяковский в своей статье «Как делать стихи». Он не был в течение ряда лет окружен людьми, которые ловили каждое его слово и ежедневно вели записи разговоров с ним, как это было со Львом Толстым. Собственные высказывания Лермонтова о своем творчестве, сделанные мимоходом, редки и случайны. Крайне скудны и случайны, противоречивы и порой маловероятны показания его современников. Одни утверждают, что каждая строчка давалась ему с трудом, что даже маленькие стихотворения он высиживал, другие, наоборот,— что он писал легко и почти без помарок. Для проверки необходимо обратиться к рукописям Лермонтова. К сожалению, очень мало стихотворений Лермонтова из числа тех, которые он считал достойными печати, дошло до нас в автографах и еще меньше в черновиках. В этом отношении изучение творческой лаборатории Лермонтова зрелого периода находится несравненно в худших условиях, чем, например, Пушкина. Лучше обстоит дело с юношескими стихотворениями Лермонтова. Почти все они сохранились

в автографах, но в художественном отношении стихи эти, в общем, уступают стихам зрелого периода, и потому изучение этих автографов дает больше материала для суждения о том, как Лермонтов учился владеть стихом, а не о том, как он стал мастером стиха, что не одно и то же.

Знакомство с дошедшими до нас черновиками лермонтовских стихотворений приводит к следующим выводам: во-первых, помарок, зачеркиваний и исправлений в его черновиках меньше, чем у Пушкина; во-вторых, черновики юношеских стихотворений, в общем, носят на себе следы большего количества затраченного на них труда, чем черновики последних годов его жизни. В первом случае мы имели дело со стихотворной самоучебой, во втором — со зрелым мастерством. Но тут необходимо принять во внимание два обстоятельства. Было бы глубоко ошибочно думать, что поэт творит только тогда, когда гнет спину за письменным столом, кусает перо или ломает карандаши. Стихотворение может складываться в уме даже вне дома, на прогулке, и уже в готовом или почти готовом виде заносится на бумагу. Часто творческий процесс идет непрерывно и дома, и в гостях, и на улице. Маяковский, например, помнил, в какой день, на какой площади или перекрестке каких улиц и при какой обстановке пришел ему в голову тот или иной выразительный эпитет, та или иная рифма, «неслыханная дотоль». При таком процессе творчества значительно понижается ценность черновиков как надежного документа для прослеживания истории возникновения того или иного произведения. Часто они дают возможность судить только о последнем моменте творческой работы, иногда очень длительной.

Кроме того, в частности, по отношению именно к Лермонтову необходимо принять во внимание одну его особенность. Он был, что называется, однодум и подолгу, иногда годами, вынашивал в себе тот или иной образ, то или иное поэтическое словосочетание. То, что ему нравилось в его стихотворных юношеских упражнениях, часто одна только строчка или одно только слово, прочно оставалось жить в его сознании как материал для последующих, более удачных опытов. И этот удавшийся, по мнению автора, стих или отдельное выражение повторялись в ряде лермонтовских произведений разных лет до тех пор, пока не попадали в такое, каким автор, необычайно «взыскательный художник», был наконец удовлетворен. Малое количество помарок в черновиках некоторых из его стихотворений периода

зрелого мастерства, то есть от 1836 года, объясняется именно тем, что слишком длителен был подготовительный период. Можно сказать, что, как опытный архитектор, возводящий здания, которые должны простоять века, он закладывал исключительно глубокий и прочный фундамент.

Из показаний современников несомненную ценность представляют сообщаемые ими сведения о том, как писалось какое-нибудь лермонтовское произведение.

К сожалению, такие показания наперечет: например, Е. Сушкова рассказала, как написано было стихотворение 1830 года «Нищий», А. Муравьев — как создалась «Ветка Палестины», И. Панаев — как Лермонтов бился над исправлением стихотворения «Есть речи — значенье»[1].

Высказывания Лермонтова о своих стихах и своем творчестве очень редки и случайны, но они для нас необычайно драгоценны, особенно те, где он говорит прямо от своего лица. Можно считать за авторское мнение высказывания о поэзии читателя в стихотворении «Журналист, читатель и писатель». Читатель говорит о стихах, помещаемых в журналах:

Стихи — такая пустота;
Слова без смысла, чувства нету,
Натянут каждый оборот;
Притом — сказать ли по секрету? —
И в рифмах часто недочет[2].

Из этих упреков следует, что стихи должны быть безукоризненно гладкими, то есть благозвучными, в них должны быть и мысль и чувство, речь должна быть синтаксически правильной — все это элементарно и потому мало характеризует Лермонтова, но то, что о недочетах в рифмах можно говорить только по секрету, так как вслух об этом даже и говорить стыдно,— это уже подчеркивает особое значение рифмы. Можно предположить, что, вкладывая такую оценку в уста читателю, Лермонтов хотел выразить обывательское отношение к стихам, но этому предположению противоречит общий тон высказываний лермонтовского читателя. Сам Лермонтов мог бы подписаться под таким восклицанием:

---

[1] Е. Сушкова. Записки. Л., «Academia», 1926, с. 115; А. Муравьев. Знакомство с русскими поэтами. К., 1871, с. 24; И. Панаев. Литературные воспоминания. Л., «Academia», 1928, с. 218—219.

[2] Все цитаты стихотворений Лермонтова по изданию «Academia», под редакцией Б. Эйхенбаума.

Когда же на Руси бесплодной,
Расставшись с ложной мишурой,
Мысль обретет язык простой
И страсти голос благородный?

В «Сказке для детей» (1839) Лермонтов упрекает авторов повестей в стихах, что «у многих стих не вовсе гладок», и говорит:

Стихов я не читаю — но люблю
Марать шутя бумаги лист летучий;
Свой стих за хвост отважно я ловлю,
Я без ума от тройственных созвучий
И влажных рифм — как например на Ю.

«Тройственные созвучия», то есть тройные рифмы, не требуют особых объяснений. В некоторых строгих формах стиха — в октавах, в терцинах, в сонетах — они неизбежны. Бывают и случайные третьи рифмы, когда, например, в четверостишие вставляется одна лишняя строка, превращая его в пятистишие. Например, лермонтовское «В альбом» («Как одинокая гробница») в подлиннике у Байрона состоит из двух четверостиший. Первое из них Лермонтов перевел также четверостишием, а второе пятистишием. Пятистишие это имеет рифмовку а — а.

«Влажные рифмы — как например на Ю» — не так понятны. Что значит «влажные» рифмы? Были разные обозначения. Кантемир мужские рифмы называл тупыми, а дактилические скользкими, но «влажных» рифм в поэтиках не встречается. В выше приведенных строках их «Сказки для детей» Лермонтов дает одновременно пример и тройственных созвучий, и «влажных» рифм на «Ю»; первая, третья и пятая строки рифмуют между собой. Рифмы: «люблю — ловлю» — на «ю». Это же и «влажные» рифмы. Надо сказать, что в «Сказке для детей» тройственные созвучия проходят через все произведения, находясь в первой, третьей и пятой строчке каждой строфы, то есть занимая постоянные места.

«Влажные» же рифмы на «ю» встречаются в этом произведении еще только один раз: в восьмой строфе восьмая строчка оканчивается на м о ю[1], а девятая на л ю б л ю. Больше их — нет.

[1] Во всей книге разрядка моя.— *И. Р.*

Характерно, что впоследствии Лермонтов повторил эту рифмовку, например, в «Мцыри», даже усилив ее:

О милый мой, не утаю,
Что я тебя люблю,
Люблю как вольную струю,
Люблю как жизнь мою.

Но ведь Лермонтов сказал: «как например на Ю». Какие же могут быть другие «влажные» рифмы? Характерная особенность звука «ю» та, что это иотированная гласная. По ассоциации легче всего вызывается другая иотированная гласная — «я».

Другое высказывание Лермонтова о своих стихах можно видеть в заключительных строках лермонтовского стихотворения «Как часто, пестрою толпою окружен...»:

О, как мне хочется смутить веселость их
И дерзко бросить им в глаза железный стих,
Облитый горечью и злостью!..

Очень ценно признание Лермонтова («Сказка для детей», строфа 6), относящееся больше к психологии творчества:

Мой юный ум, бывало, возмущал
Могучий образ; Меж иных видений
Как царь, немой и гордый, он сиял
Такой волшебно-сладкой красотою,
Что было страшно... и душа тоскою
Сжималася — и этот дикий бред
Преследовал мой разум много лет...
Но я, расставшись с прочими мечтами,
И от него отделался — стихами!

Это признание важно для понимания отношения Лермонтова к своему «Демону».

В разговоре «Журналист, читатель и писатель» описывается два вида стихотворного творчества. Первое, когда поэт мечтает о будущем:

...бывает время,
Когда забот спадает бремя,
Дни вдохновенного труда,
Когда и ум и сердце полны,
И рифмы дружные, как волны,
Журча, одна во след другой
Несутся вольной чередой.
Восходит чудное светило
В душе, проснувшейся едва;

На мысли, дышащие силой,
Как жемчуг нижутся слова.
Тогда с отвагою свободной
Поэт на будущность глядит,
И мир мечтою благородной
Пред ним очищен и обмыт.

Далее писатель говорит, что эти «странные творенья», «ребяческие чувства», «воздушный, безотчетный бред», как недостойные «строгого искусства», он сжигает.

Описывая второй вид процесса творчества, когда создаются обличительные произведения, писатель подробно говорит о душевном состоянии автора, о темах его творчества, но очень мало о словесном выражении мыслей и чувств. Есть только три кратких обозначения: это — «горькие строки», «страница знойная» и «пророческая речь». Никаких указаний, что речь идет о стихах, а не о прозе, в этих обозначениях нет. Произведения такого рода писатель хотя и не сжигает, но и печатать не считает возможным:

Но, право, этих горьких строк
Неприготовленному взору
Я не решуся показать...

У нас нет никаких оснований вполне отождествлять этого писателя с самим автором: мы не знаем, какие из своих стихов, являвшихся результатом «вдохновенного труда», где «рифмы дружные, как волны», и «на мысли, дышащие силой», как «жемчуг низались слова»,— какие из таких стихов Лермонтов решался бросать в камин. По имеющимся сведениям, он не очень берег свои рукописи, но вряд ли стал бы сознательно уничтожать то, что сам находил удачным. В детстве же он тщательно заботился о сохранении их. К 1830 году относится следующая его запись: «Когда я начал марать стихи в 1828 году (в пансионе), я как бы по инстинкту переписывал и прибирал их, они еще теперь у меня. Ныне я прочел в жизни Байрона, что он делал то же,— это сходство меня поразило!»

Другое заявление писателя, что он свои обличительные стихи не решится показать «неприготовленному взору», по отношению к Лермонтову может быть принято в более широком толковании: Лермонтов вообще не торопился с выступлениями в печати.

Необходимо учесть также характеристику стиха, каким он, по мнению Лермонтова, должен быть, когда поэзия выполняет свое назначение: «воспламенять бойца для битвы»

и быть колоколом «на башне вечевой во дни торжеств и бед народных» (стихотворение «Поэт»).

Несколько замечаний о своих стихах Лермонтов делает в письмах 1832 года к С. А. Бахметьевой и М. А. Лопухиной.

Сообщая свое стихотворение «По произволу дивной власти», Лермонтов замечает: «Мне кажется, что это недурно вышло». Более ценно признание, что ему легче выразить свое чувство в стихах, чем в прозе (письмо к М. А. Лопухиной 28 августа 1832 года), и непосредственный переход для развития своей мысли от стихов к прозе в другом письме (к ней же, даты числа и месяца нет).

Вот почти все более или менее ценное из высказываний Лермонтова о стихах.

Этого, конечно, очень мало, да и то, что есть, подлежит проверке, насколько это характерно для Лермонтова. Например, можно было бы подумать, что «влажные» рифмы на «ю» (или на «я») составляют очень большой процент в лермонтовской рифмовке; в действительности же этого не наблюдается. Было бы ошибочно предполагать, что «тройственные созвучия» — характернейшая особенность именно Лермонтова, их очень любил и Пушкин, у Лермонтова только эта любовь выразилась гораздо сильнее. Наоборот, самые характерные отличия стиха лермонтовского от пушкинского, например, пристрастие Лермонтова к мужским и внутренним рифмам, чего не было у Пушкина, никак не выразилось в высказываниях Лермонтова о стихах.

Таким образом, изучение лермонтовского мастерства и тех путей, какими он до него дошел, надо строить не только на высказываниях поэта, а на анализе самих стихов его, с привлечением черновиков, и на сличении его с другими поэтами.

Лермонтова называли «музыкальнейшим из русских стихотворцев» и «величайшим нашим лириком»[1]. Степень справедливости этого можно почувствовать только путем сравнения. Только таким образом определяется, что же он внес в русскую поэзию нового и в чем неувядающая свежесть его лирики.

И первое, к чему придется не раз прибегать, это к сопоставлению его с Пушкиным.

Лермонтов начал писать стихи с 1828 года, следова-

---

[1] Юбилейный сборник «Венок Лермонтову». М., 1914, с. 221.

тельно, целых девять лет писал одновременно с Пушкиным и вдвое меньше — четыре с половиной года — после его смерти. Лермонтовское стихотворение «Ангел» («По небу полуночи ангел летел»), которое некоторые критики склонны были считать ключом к пониманию всей лермонтовской лирики, написано было в 1831 году, то есть за год до выхода в свет последней главы «Евгения Онегина», а «Парус» — в 1832 году — одновременно с появлением этой главы.

1830 год должен быть отмечен как особенно замечательный в стихотворной деятельности того и другого поэта. У Лермонтова это был год самым урожайным из всех: написано было пять поэм и не менее ста мелких стихотворений. С этим годом связано сильное увлечение Лермонтова Байроном и возникновение дерзкой мечты сравняться с ним:

Я молод; но кипят на сердце звуки,
И Байрона достигнуть я б хотел:
У нас одна душа, одни и те же муки,—
О если б одинаков был удел!..

У Пушкина — это год исключительно плодотворной болдинской осени, год создания целого ряда шедевров.

А за две недели до того как Пушкин выехал из Москвы в Болдино, Лермонтов по дороге из Москвы к Троице-Сергиевской лавре (ныне г. Загорск) пишет стихотворение, достойное стать в первые ряды стихотворений его зрелого периода,— «У врат обители святой».

Сравнивая Лермонтова с Пушкиным в своем очерке «Лучше поздно, чем никогда», Гончаров говорит, что от Пушкина никуда не уйдет и что между Лермонтовым и Пушкиным поразительное сходство. «Лермонтов,— говорит он,— фигура колоссальная, весь, как старший сын в отца, вылился в Пушкина. Он ступал, так сказать, в его следы».

Пушкин был на пятнадцать лет старше Лермонтова. Следовательно, Лермонтов никак не мог быть его сыном. Лучше было бы назвать Пушкина старшим, а Лермонтова самым младшим в семье поэтов, проникнутых настроениями декабристов.

Молодость старшего брата прошла в героическое время: Отечественная война... восстание декабристов. Молодость младшего брата протекала после разгрома декабрьского движения, когда наступили серые будни, когда уце-

левшие от разгрома передовые люди должны были запрятаться по углам, углубиться в себя и вдуматься в причины поражения.

В литературном отношении это была эпоха романтизма. Как декабризм, так и романтизм объединял самые различные течения. Между идеологией Пестеля и, например, Федора Глинки была «дистанция огромного размера». Точно так же и в романтизме самым передовым и здоровым течением был русский байронизм, но рядом с ним сосуществовали и консервативный романтизм Жуковского, и ультраромантизм Марлинского.

Важнейшим историческим событием этой эпохи было декабрьское восстание. Неудача его создала перелом в общественных настроениях, что не могло, в свою очередь, не отразиться и на художественной литературе. Надо было осмыслить происшедшее, вдуматься, осмотреться, поискать новых путей. В результате, во-первых, поворот в сторону реализма, во-вторых, в сторону подлинной народности от псевдонародности «Светланы» и «Руслана и Людмилы».

Поворот в сторону реализма выразился, в частности, в том, что стихотворная форма, господствовавшая в литературе до декабрьского восстания, должна была сначала только потесниться и дать место рядом с собой художественной прозе, чтобы впоследствии уступить ей и господствующее положение.

Центральной фигурой в литературе оставался Пушкин, главный представитель русского додекабрьского байронизма и кумир молодежи до 1830 года. В предыдущие годы (1826—1829) политическая позиция Пушкина была неясна читателям. «Стансы» («В надежде славы и добра») были истолкованы большинством неправильно, как восхваление Николая I, тогда как Пушкин хотел в этом стихотворении продиктовать правительству либеральную программу. Написанное одновременно со «Стансами» «Послание в Сибирь» («Во глубине сибирских руд»), как не появившееся в печати, не могло быть достоянием широких читательских кругов. Представление о байронизме Пушкина поддерживалось появлением в 1827 году поэмы «Цыганы», написанной еще в 1824 году и имевшей наибольший успех из всех пушкинских байронических поэм. С восторгом были приняты и первые шесть глав «Евгения Онегина» — как начало какого-то нового движения в литературе.

1830 год был годом расхождения Пушкина с читате-

лями. Седьмая глава «Евгения Онегина», как отмечал сам Пушкин, не имела успеха. Пушкин заявляет: «Поэт, не дорожи любовию народной» — и начинает творить для будущего, все больше обращаясь к прозе и к народности. Но ни «Повести Белкина», ни сказки Пушкина не имели успеха у современников. Читатели, желавшие жить настоящим и не понимавшие смысла в новых исканиях Пушкина, почувствовали себя оставшимися без литературного кумира и вождя. По инерции писалось множество стихов, но все больше подражательных, свежих побегов почти не было. Четырехстопный ямб, начатый Ломоносовым, подхваченный Державиным и доведенный до небывалого совершенства у Пушкина, у подражателей стал шаблоном, творчеством по линии наименьшего сопротивления. А Пушкин в 1830 году охладевает к этому размеру. В своем «Домике в Коломне» он пишет: «Четырехстопный ямб мне надоел: им пишет всякий. Мальчикам в забаву пора б его оставить».

Но в 1830 году не все мальчики, писавшие стихи, шли по линии наименьшего сопротивления. Шестнадцатилетний Лермонтов, оставивший в этом году Благородный пансион и поступивший в Московский университет, решил идти по линии не наименьшего, а наибольшего сопротивления. Как упоминалось выше, в этом (1830) году он ставит себе задачей «Байрона достигнуть» и с тех пор с необычайным упорством, даже в подражаниях и заимствованиях, стремится добиться умения выразить свое новое и по-новому. Через два года он уже сознает свою самобытность, свою «русскую душу», которая не позволит ему затеряться в толпе подражателей Байрона, а еще через пять лет, сейчас же после смерти Пушкина, выступает как его достойный преемник.

Понять Лермонтова и историческое значение его поэзии и, в частности, техники его стиха невозможно без постоянной оглядки на Пушкина.

Пушкин сделал так много, что казалось, на долю его преемников мало что осталось сделать.

Луначарский говорит, что эпоху Пушкина нельзя назвать ни великой, ни счастливой, но это была эпоха отроческой зрелости русской интеллигенции. «То было ранней весной, такою ранней, когда все было покрыто туманом, талым снегом, когда в воздухе с необыкновенной силой множились и роились болезнетворные микробы,— ветреной, серо-грязноватой весной. Но те, которые пришли

раньше Пушкина, не видели весеннего солнца, не слышали журчанья ручьев, не оттаяли их сердца. Косны были их губы и бормотали в морозном воздухе неясные речи. А те, кто пришел после Пушкина, оказались в положении продолжателей, ибо самые-то главные слова Пушкин сказал»[1].

«Пушкин,— по выражению Гончарова,— занял собою всю свою эпоху, сам создал другую, породил школы художников, взял себе в эпохе все, кроме того, что успел взять Грибоедов и до чего не договорился Пушкин»[2].

То и другое мнение требует корректива. Если бы он взял себе в эпохе все, то не нужен был бы Гоголь; если бы все главные слова были сказаны Пушкиным, не нужен был бы ни Достоевский, ни Лев Толстой.

Повесть Гоголя «Шинель» генетически, несомненно, связана со «Станционным смотрителем» Пушкина, и однако же Достоевский, благоговевший перед Пушкиным, заявлял о натуральной школе: «Все мы вышли из «Шинели» Гоголя». О «Станционном смотрителе» он в данном случае не упоминает.

У Лермонтова были и новые слова, и, кроме того, много из того, что раньше было уже сказано Пушкиным, сказано было Лермонтовым по-новому.

Русский додекабрьский байронизм, главным выразителем которого был Пушкин, и русский байронизм последекабрьский, который представлен был Лермонтовым, имел разный политический смысл и потому разную тональность и степень лирической напряженности.

Поворот к реализму и подлинной народности, интерес к художественной прозе характерны для Пушкина тридцатых годов и для Лермонтова, но выражается это у них различно.

Различен и их байронизм. Пушкинский байронизм вызван был общественным подъемом в связи с революционными идеями декабристов. Недовольство существующим строем легко сочеталось с «гарольдовым плащом», но было и гражданское воодушевление, были надежды. Поражение же дворян-декабристов, думавших обойтись без народа, создало почву для более сильного разочарования. Таков байронизм Лермонтова.

---

[1] А. В. Луначарский. Литературные силуэты. Л.— М., 1925, с. 46.

[2] Гончаров. «Миллион терзаний».

В связи с усилением байронизма лиризм поэтов должен был стать более острым и напряженным. Таким и является лиризм Лермонтова. Тяга к прозе выразилась у Лермонтова сильнее, чем у Пушкина. Фактически он признает равноправие стихов и прозы. Его «Герой нашего времени» вышел даже несколько раньше, чем книжка «Стихотворений». В самых стихотворениях Лермонтова Белинский отметил наличие «стальных прозаизмов». Как и Пушкин, которому в тридцатых годах надоел четырехстопный ямб, почему он и стал искать новых приемов стихотворной техники, так и Лермонтов стремились к разнообразию и новизне поэтических форм, но если Пушкин старается освоить в русской поэзии, главным образом, старинные формы поэзии западноевропейской: сонеты, терцины, октавы и т. д., Лермонтов не склонен оглядываться на стихотворные достижения прежних веков, стремясь создавать новые стихотворные формы. Это объясняется напряженностью его лиризма и потребностью в какой-то новой организации стиха.

Итак, стихотворная техника Лермонтова обусловлена исторически.

К этому надо добавить обусловленность его мастерства факторами личной биографии и свойствами натуры.

Семейные традиции, близость двух братьев его бабушки к декабристам, оппозиционные настроения среди товарищей Благородного пансиона, а потом в Московском университете, наконец, вольнолюбивые стихи Пушкина, Рылеева, Полежаева — все это воспитывало Лермонтова политически. Полная материальная обеспеченность, отсутствие необходимости обращать свое творчество в профессию, в средство заработка, а следовательно, возможность не насиловать свободы творчества и не торопиться с писанием и печатанием стихов создавали благоприятные условия для развития мастерства. Избалованность с детства, возможность рано развиться под руководством лучших воспитателей и домашних учителей, среди которых были и такие эрудиты в литературе, как поэт и профессор Мерзляков, а также исключительные и разносторонние способности давали ему возможность осознать себя выше большинства окружающих его сверстников. Даже некоторые житейские неприятности шли на пользу развитию его дарований. Сознание своей некрасивости и неуспех у женщин только разжигали его самолюбие и славолюбие. Последнее было у него выражено очень сильно. Жажда славы хотя бы ценой казни, явно под влиянием рассказов

о пяти повешенных декабристах, боязнь прожить жизнь ничтожным человеком ярко выступают во многих его юношеских стихах и даже в некоторых из дошедших до нас его письмах. Но всего этого было бы недостаточно; мало ли юношей подают надежды стать большими поэтами и мечтают о славе; решающее значение имел волевой характер Лермонтова, его необычайное упорство в достижении своей цели, его необычайная требовательность к самому себе и к своей творческой работе.

Так как в последующих главах речь будет идти, главным образом, о стихотворной технике Лермонтова, не мешает представить себе в общих чертах, в каком положении находился русский стих в годы ученичества Лермонтова, каковы были метрика, рифмовка, строфика.

Наглядное представление о господствующих размерах и размерах малоупотребительных может дать нижеследующая таблица. В ней указано число стихотворений, написанных тем или иным размером у наиболее ценимых тогда поэтов в их стихотворных сборниках, вышедших в годы ученичества Лермонтова.

	Год	Ямб	Хорей	Дактиль	Амфибрахий	Анапест
Стихотворения						
А. Пушкина	1826	84	12	—	5	—
—″— Е. Баратынского	1827	79	5	—	1	—
—″— И. Козлова	1828	37	5	—	6	—
—″— Д. Веневитинова	1829	40	—	—	2	—
—″— А. Дельвига	1829	23	12	17	7	3
—″— Д. Давыдова	1832	31	9	—	1	—
—″— Н. Языкова	1833	93	16	—	7	—

Таковы были образцы для начинающих. Поражает полное отсутствие дактиля и анапеста. Единственное исключение — Дельвиг, что объясняется его подражанием античным размерам. Вне указанных книг у некоторых из названных поэтов, например, у Пушкина, встречались эти редкие тогда размеры, но, во всяком случае, они для них не характерны. Размеры у названных поэтов всегда строго выдерживались, то есть не допускалось чередования од-

ного размера с другим, как то мы видим, например, в стихотворении Лермонтова «Желанье» («Зачем я не птица, не ворон степной»). Не допускалось и перебоев ритма, пропусков отдельных слогов в стопе и т. д., что было довольно обычно, например, в немецкой поэзии.

Рифмы признавались только точные и преимущественно зрительные, причем допускались некоторые «вольности», освященные обычаем. Теоретически признавались рифмы мужские, женские и дактилические, но последними почти никто не пользовался. Достаточно сказать, что в указанных семи книгах наиболее уважаемых тогда поэтов только в одной, а именно у Баратынского, находим два стихотворения с дактилическими рифмами, у остальных таковые отсутствуют.

Стихотворения нередко писались вольной рифмовкой, без строф; в строфах же обычно было чередование мужских и женских рифм или пары мужских с парой женских. Изредка встречалась сплошная мужская рифмовка («Черная шаль» Пушкина). Игнорирование дактилических рифм суживало строфические возможности.

Наибольшее богатство строфики находим у Жуковского и Козлова. Они пользовались дактилическими и сплошными рифмами и любили чередование коротких строк с длинными, что усиливало мелодику стиха.

Дальше их пошли некоторые из тех, кто тогда были менее популярны, чем вышеуказанные. Таковы были Александр Одоевский, Тютчев, Полежаев. В их стихах встречались не только трехсложные размеры, помимо амфибрахия, и дактилические рифмы, но и чередование размеров, и перебои ритма, и рифмы неточные, рассчитанные не столько на глаз, сколько на ухо, и даже ассонансы.

Таково было положение русского стиха в годы ученичества Лермонтова.

ГЛАВА ВТОРАЯ

ПАНСИОНСКИЙ ПЕРИОД ЛЕРМОНТОВСКОГО СТИХОТВОРСТВА. ЗАИМСТВОВАНИЯ И ВЛИЯНИЯ. ПЕРВЫЕ ПРОБЛЕСКИ САМОБЫТНОСТИ

В самом раннем из дошедших до нас стихотворений Лермонтова, озаглавленном «Осень», есть такие строки:

Под нависшею скалою
Уж не любит, меж цветов,
Пахарь отдыхать порою
От полуденных трудов.

Конечно, совершенно нет возможности представить себе реально пахаря, который отдыхает под нависшею скалою «меж цветов». Это могло быть взято только с какой-нибудь сентиментальной картинки. И трудно поверить, что так начинал будущий автор «Песни о купце Калашникове» и «Героя нашего времени». Надуманность тем и образов — обычное явление лермонтовской стихотворной продукции за 1828 и 1829 годы. Среди заглавий встречаются «Цевница», «Пан», «Заблуждение купидона». Из письма Лермонтова к тетке мы знаем, что им в пансионе было написано произведение, носившее заглавие «Геркулес и Прометей» и одобренное инспектором пансиона, известным русским шеллингианцем, профессором М. Г. Павловым. Нередко у юного автора встречаются и ошибки языка, неправильные ударения и т. д. Например, «окончал» вместо «окончил», «я пробегал страны́» вместо «стра́ны». У него рифмуют «узрит» и «изменит», так как он ставит ударение на последнем слоге «узри́т — измени́т». Желая изобразить поэта в минуту вдохновения, четырнадцатилетний Лермонтов пишет:

...чуть мысль блеснет,
Как он пером своим прольет
Всю душу.

Лермонтов-мальчик стремится представить из себя взрослого, уже не верит женщинам и заявляет:

...женщина любви не знает!..
И точно как рабов
считает нас она...

Или:

...дев коварных не терплю —
И больше им не доверяюсь!..

Если верить юному поэту, он, оказывается, любит «за бутылкой быстро время проводить».

А то он взывает к предмету своей любви:

Приди ко мне, приди в последний раз,
Чтоб усладить предсмертное страданье,
Чтоб потушить огонь сомкнутых глаз,
Чтоб сжать мою хладеющую руку...
Я чувствую, что к смерти подступаю...

Перед смертью подводятся итоги жизни:

...Я бегал за лучами славы,
Несчастливо, но пламенно любил,
Все изменило мне, везде отравы,
Лишь лиры звук мне неизменен был!..

Юный автор так много знает чужих стихов, что, когда начинает слагать размеренные строчки и искать рифмы, сейчас же к его услугам громадный запас чужого добра; когда он желает выразить какую-нибудь свою мысль, чужие образы и рифмы первыми приходят на ум.

Такие реминисценции у начинающего поэта встречаются на каждом шагу. В 1828 году вышла шестая глава «Евгения Онегина»; там о старом дуэлянте Зарецком сказано, что он от бурь укрылся наконец «под сень черемух и акаций». И вскоре после появления этой шестой главы воспитанник Благородного пансиона пишет своему товарищу:

Приди ко мне, любезный друг,
Под сень черемух и акаций.

В собрании стихотворений Пушкина 1826 года было помещено эпикурейское послание «Кривцову», где предлагалось веселиться и не думать о смерти:

Пусть остылой жизни чашу
Тянет медленно другой;
Мы ж утратим юность нашу
Вместе с жизнью дорогой.

Юный Лермонтов повторяет пушкинское выражение в одном из самых пессимистических стихотворений 1829 года, озаглавленном «Монолог»:

И нам горька о с т ы л о й ж и з н и ч а ш а
И уж ничто души не веселит.

В «Московском вестнике» за 1828 год было помещено стихотворение Пушкина «Коварность», где одна из строф читается так:

И он прочел в немой душе моей
Все тайное своим печальным взором:
Тогда ступай, не трать пустых речей...
Ты осужден последним приговором!

В стихотворении Лермонтова «Посвящение NN» (1829) не повторены только три или четыре слова из этой пушкинской строфы.

Такие выписки совпадений и заимствований из Пушкина, Жуковского, Крылова, Козлова, Баратынского и т. д. можно было бы множить до бесконечности[1]. Но важно установить, что, охотно заимствуя образы, целые фразы, строчки и даже строфы, Лермонтов этому чужому обычно придавал новое освещение; иногда даже это производит впечатление или пародии, или возражения, полемики с автором заимствованных строк.

Особенно это чувствуется в его не столько подражании, сколько переделке пушкинского «Кавказского пленника»[2]. Очень много он оставил неприкосновенным, а изменил то, что ему менее нравилось. Он, как придирчивый редактор или строгий критик, исправлял по-своему чужой текст. Фактически это оказывалось очень своеобразным способом литературной самоучебы.

Конечно, товарищи Лермонтова, интересовавшиеся поэзией, не могли не замечать, как много в стихах Лермонтова того времени заимствованного и чужого. Вероятно, только этим можно объяснить, почему Шевырев, учившийся много раньше в том же Благородном пансионе, через Раича не прекращавшего общения с его воспитанниками, даже в 1840 году находил творчество Лермонтова малооригинальным. В 1829 году по случаю отъезда Шевырева в Италию Лермонтов написал «Коварной жизнью недовольный», где первый стих был перефразировкой стиха

---

[1] См. работу Б. В. Неймана «Влияние Пушкина в творчестве Лермонтова». Киев, 1914.

[2] Это очень обстоятельно рассмотрено в вышеуказанной работе Б. В. Неймана.

Подолинского, а в последних строчках были заимствованы из Пушкина рифмующие выражения: «дорогой скучной — колокольчик однозвучный». Трудно предположить, чтобы Шевырев не знал этого лермонтовского стихотворения, но он надолго сохранил представление о Лермонтове как о поэте, у которого нет собственного поэтического лица.

А это лицо иногда можно разглядеть даже в стихотворениях Лермонтова 1828—1829 годов. В самих попытках переделывать чужое, нередко в противоположном духе, чувствовалась потребность преодоления влияний. Кроме того, некоторые особенно полюбившиеся образы и сочетания слов стали повторяться и варьироваться так часто, что начинали становиться типичными, и, в-третьих, наконец, все более и более овладевая стихотворным искусством, Лермонтов начинал создавать такие произведения, которым не так уже много не хватало, чтобы признать их удачными.

Например, описание встречи после долгой разлуки:

Ищу в глазах твоих огня,
Ищу в душе своей волненья...
Ах! как тебя, так и меня
Убило жизни тяготенье!..

Эти строки портит одно только неудачное слово «тяготенье».

Короткие стихотворения, естественно, в это время удавались Лермонтову больше, чем длинные. Вот почему к лучшим произведениям этих годов относятся некоторые мадригалы и эпиграммы.

Вот мадригал, где несколько тяжеловат только первый стих:

«Душа телесна!» — ты всех уверяешь смело;
Я соглашусь, любовию дыша:
Твое прекраснейшее тело
Ничто иное как душа!..

Еще лучше эпиграммы и стихотворные афоризмы, например:

Дурак и старая кокетка — все равно:
Румяны, горсть белил — все знание его!..

Или:

Тот самый человек пустой,
Кто весь наполнен сам собой.

Этот афоризм, свидетельствующий о ранней трезвости ума, по существу является тем зерном, которое впоследствии дало «Не верь себе, мечтатель молодой».

О желании овладеть более сложной формой говорит коротенький романс:

Невинный нежною душою,
Не знавши в юности страстей прилив,
Ты можешь, друг, сказать с какой-то простотою:
Я был счастлив!..
Кто, слишком рано насладившись,
Живет, в душе негодованье скрыв,
Тот может, друг, еще сказать, забывшись:
Я был счастлив!..
Но я, в сей жизни скоротечной,
Так испытал отчаянья порыв,
Что не могу сказать чистосердечно:
Я был счастлив!

Здесь неудачна только вторая строчка: «Не знавши... прилив», надо — «прилива».

О поисках новых оригинальных строф говорит «Грузинская песня».

Жила грузинка молодая,
В гареме душном увядая;
Случилось раз:
Из черных глаз
Алмаз любви, печали сын,
Скатился;
Ах! ею старый армянин
Гордился!..
И т. д.

Очень полезны для овладения стихотворной техникой были упражнения Лермонтова (по совету Раича) в переводах из Шиллера. Кроме того, знакомство с немецкими балладами дало переводчику возможность обратить большее внимание на инструментовку стиха, звуковые повторы и т. д.

Очень удачен вышел по-русски вольный перевод «Надписи» Шиллера, превращенной Лермонтовым в «эпиграмму» с неожиданной концовкой в четвертой строчке:

Делись со мною тем, что знаешь;
И благодарен буду я.
Но ты мне душу предлагаешь:
На кой мне черт душа твоя!..

Другую балладу Шиллера «Водолаз», или, как перевел в 1831 году эту балладу Жуковский, «Кубок», в 1829 году

Лермонтов не перевел, а переделал: вместо королевы является жестокая красавица, которая требует, как героиня «Перчатки», чтобы юноша доказал свою любовь, рискнул жизнью. Эту балладу Лермонтов вначале пытался написать размером шиллеровского подлинника. Это видно по черновым наброскам; но потом он упростил свою задачу и написал «Балладу» («Над морем красавица дева сидит») размером «Черной шали» Пушкина, то есть четырехстопным амфибрахием с парными мужскими рифмами.

Раннее знакомство с Шиллером надо считать особенно благоприятным обстоятельством для развития поэтического дара Лермонтова. Благодаря Шиллеру Лермонтов усвоил себе тот жанр, который впоследствии едва ли не больше всего ему удавался,— балладу.

В балладах нет места для авторских лирических излияний, для непосредственных выражений симпатий автора; его лицо выражается в выборе сюжета и в обработке темы. Автор прячется за повествовательной формой, что нисколько не мешает, однако, быть произведению эмоционально насыщенным.

Такой метод творческой работы, которому учили баллады, был в известной степени противовесом склонности поэта к лирическим высказываниям от первого лица. В лермонтовском юношеском стихотворстве громадное количество произведений написано от первого лица, что дало повод некоторым лермонтовистам квалифицировать их как поэтический дневник.

Среди этих лирических высказываний немало проникнутых байроническим настроением, но они взяты из вторых рук: от русских байронистов додекабрьского Пушкина, Козлова и др. До самого Байрона Лермонтов еще только начинает добираться. У раннего Лермонтова поражает разнообразие всяческих влияний. Поэт пробует себя в разных жанрах, старается овладеть разными метрическими формами, причем забота о звуковой стороне у него преобладает над изобразительной, зрительной. С. Н. Дурылин прав, когда говорит, что ранние стихи Лермонтова «иногда хорошо звучат, но они не дают ничего видеть»[1]. Действительно, у него часто совсем нет зрительных образов или они фальшивы. Трудно, например, представить себе пахаря, отдыхающего под нависшею скалою среди цветов, или представить человека, погнавшегося за блуж-

[1] С. Н. Дурылин. Как работал Лермонтов. М., 1934, с. 299.

дающим огоньком и хватающего этот огонь рукою, как изображается в стихотворении 1829 года «Не привлекай меня красой».

Из произведений 1829 года, кроме эпиграмм и переводов из Шиллера, наибольший интерес представляют три стихотворения: «Жалобы турка», «Монолог» («Поверь, ничтожество есть благо») и «Мой демон». «Жалобы турка» — политическое стихотворение. Здесь впервые у Лермонтова появляется тема родины. Под страной, где люди стонут от цепей, подразумевалась Россия. Во избежание цензурных неприятностей тогда часто изображали родину под названием какой-нибудь другой страны.

Вероятно, в пансионской среде это лермонтовское стихотворение не было чем-либо исключительным. Настроение воспитанников Благородного пансиона и Бенкендорфом, и самим Николаем было признано неблагонадежным, что и послужило причиной закрытия в 1830 году московского дворянского пансиона.

Замечательно, что с первого же опыта сразу определился тот размер — неравностопный ямб,— которым обычно пользовался и зрелый Лермонтов в своих гражданских стихах. «Монолог» («Поверь, ничтожество есть благо») навеян, конечно, чтением. Здесь есть удачные отдельные формулировки, например: «Мы, дети севера... Цветем недолго, быстро увядаем», но много и заимствованного целиком: например, уже упомянутая «остылой жизни чаша», взятая у Пушкина.

Интересна попытка Лермонтова овладеть формой нерифмованного стиха, но характерно, что он не смог выдержать этой непривычной для него формы до конца и в последних четырех строчках перешел на привычную рифмовку с чередованием женских и мужских рифм: «наша — мрачит — чаша — не веселит».

«Мой демон» («Собранье зол его стихия») также навеян чтением, но важно, что тут Лермонтов впервые нащупал тот демонический образ, которому суждено было стать очень устойчивым в его дальнейшем творчестве. Здесь он, еще не твердой ногой, стал на настоящую свою дорогу, может быть, еще сам это не вполне сознавая.

В «Мнемозине» 1824 года появилось стихотворение Пушкина «Мой демон». Лермонтов тем же размером и под тем же заглавием пишет своего «Демона», как бы вступая в соревнование с Пушкиным. Кое-что из пушкинского стихотворения (напр., о вдохновении) он перекладывает

своими словами, но со своими дополнениями («муза кротких вдохновений»), а от себя дает обстановку: «дымные облака», «желтые облетевшие листья» и т. д., а также контраст чувств: «чистую любовь» и «голос страстей».

Есть также влияние стихотворения Калачевского «Демон — разрушитель» («Галатея», 1829).

Знаменательно, что в этом же году Лермонтов начинает поэму «Демон».

Мы не знаем, при каких обстоятельствах юношеское стихотворение Лермонтова «Весна» появилось в «Атенее» пансионского инспектора М. Г. Павлова, но характерно, что это произведение далеко не было лучшим и наиболее оригинальным в творчестве Лермонтова. Вероятно, выбор надо объяснить вкусами редактора, а может быть, тут была чистая случайность.

Мысль о том, что с каждой весной природа вновь оживает или «молодеет», как сказано у Лермонтова, а человек с годами не молодеет, слишком обычна и много раз выражалась в поэзии. Ничего типичного для Лермонтова в этом стихотворении нет. Единственно, что обращает на себя внимание,— это довольно странный эпитет в сочетании «полуюные поля» — эпитет, конечно, неудачный.

Важно было, чтобы теория не мешала непосредственному художественному чутью. Теории поэзии обычно создаются на основе уже имеющегося поэтического материала, но искусство всегда идет вперед, и теории поэзии обыкновенно отстают от поэтической практики.

Теория немало мешала критическому чутью учителя Лермонтова, профессора Мерзлякова. Известно его отношение к «Кавказскому пленнику»: с точки зрения своей теории он осуждал романтическую поэму Пушкина, а непосредственно она его так волновала, что он плакал над ней.

Есть сведения, что, когда в печати появилась баллада Пушкина «Бесы», Мерзляков принес ее в класс и жестоко раскритиковал и что «это бесило тогда Лермонтова»[1].

Хотя Лермонтов и упражнялся в переложениях и исправлениях Пушкина на свой лад, но, конечно, он не мог не сознавать разницы между такими произведениями, как «Бесы», и тем, что выходило у него: короткие произведения, особенно эпиграммы, ему удавались, но чем сложнее были задания, тем слабее выполнение.

У него есть обширное послание «К гению», едва ли не

---

[1] «Русская старина», 1884, т. XII, с. 589.

самое слабое из всех его пансионских произведений. Дело не в том, что многое здесь можно разложить на источники: например, выражение «где вы, души моей царицы» взято у Пушкина: «для вас, души моей царицы»; но автор не может свести концы с концами: у него «задумчивая цевница» и «тирс с лирой золотой», находящиеся «над яблоней», мирно уживаются с «балконом», где поэт сидел со своей милой, которая окутана была «длинной шалью»; поэт вспоминает, как пламень «невинных радостей» затих на груди его; есть ошибки и в ударениях: например, «те́ней» вместо «тене́й».

Пока Лермонтов пишет стихи нисколько не лучше, а часто и гораздо хуже, чем разные Калачевские, Башиловы и другие, наводнявшие в то время журналы и оставшиеся потомству безвестными. Но у Лермонтова было два больших преимущества: он не стремился печататься и упорно работал, чтобы в совершенстве овладеть стихотворной техникой и найти свое авторское лицо.

И можно отметить уже некоторые темы, мысли, образы и звуковые сочетания, которые сохранились и в последующие годы, отстоялись и дали наконец возможность Лермонтову найти себя как поэта с собственной творческой индивидуальностью. Ряд стихотворений 1828—1829 годов интересен именно с этой точки зрения. Здесь надо прежде всего выделить один из «портретов»: «Он не красив, он не высок». Портрет вышел похож на самого Лермонтова, что его самого озадачило, и он приписал на своем автографе: «вот за какого эгоиста принимают обыкновенно поэта». Интересно, что и форма стиха тут оказалась оригинальная: сплошные мужские рифмы и рифмы внутренние, что позднее он особенно полюбил. С этой точки зрения интересно довольно слабое «Письмо», где появляется впервые тема, много раз потом разрабатываемая Лермонтовым и лучшее свое выражение нашедшая в «Любви мертвеца».

Нельзя не отметить также песни «Светлый призрак дней минувших» как первое достижение в области мелодики. Кроме того, здесь Лермонтов впервые прибегает к сплошным женским рифмам; такую же рифмовку находим мы впоследствии в некоторых из его шедевров. Слабоватое стихотворение «Наполеон» интересно тем, что тут впервые появляется один из главных героев лермонтовской лирики; а кроме того, некоторые места напоминают «Последнее новоселье» и «Смерть поэта», например:

Зачем он так за славою гонялся?
Для чести счастье презирал?
С невинными народами сражался?
И скипетром стальным короны разбивал?
Зачем шутил граждан спокойных кровью?

«Стальной скипетр, разбивающий короны», конечно, неудачно, но эти «зачем» характерны для декламационного стиля, каким написаны и позднейшие политические стихотворения Лермонтова. Неравносложный стих и вольная рифмовка, где встречаем то перекрестные рифмы, то опоясные строфы, то в шесть, то в семь, то в восемь строк,— все это сближает «Наполеона» со «Смертью поэта».

Два стихотворения, «К другу» («Взлелеянный на лоне вдохновенья») и «Молитва» («Не обвиняй меня, всесильный»), интересны признаниями поэта, что земное ему дороже небесного:

Я не пленен небесной красотой;
Но я ищу земного упоенья.

«Молитва» удалась и ритмически:

Не обвиняй меня, всесильный,
И не карай меня, молю,
За то, что мрак земли могильный
С ее страстями я люблю.

Вдохновение поэта влечет его к земному:

Но угаси сей чудный пламень,
Всесожигающий костер,
Преобрати мне сердце в камень,
Останови голодный взор;
От страшной жажды песнопенья
Пускай, творец, освобожусь,
Тогда на тесный путь спасенья
К тебе я снова обращусь.

Для того чтобы вступить на путь спасения, надо, оказывается, окаменеть сердцем, не видеть окружающего мира, отказаться от поэтического творчества, одним словом, поэт хочет сказать богу, что слишком уж дорогой ценой приобретается путь спасенья. Это не смиренная молитва, а начало богоборчества, в конце приведшее Лермонтова к знаменитой «Благодарности».

Так постепенно намечаются некоторые отдельные черты будущего поэтического облика великого русского поэта.

Но эти черты еще ничем не объединены, не стали еще типичными для поэта.

Рядом с темами и образами, которым суждено быть зернами будущих великих произведений, много случайного и наносного. Как и у всех начинающих поэтов, но еще не определившихся, творчество Лермонтова этих годов можно сравнить с грудами песка, где изредка встречаются крупинки золота: первый порыв ветра может навсегда развеять эти груды вместе с золотыми крупинками. Как все поэты, подающие надежды, Лермонтов мечтал о славе, о том, чтобы жить в веках, но он еще в это время не знает степени прочности того или другого материала, из которого собирается строить здание. А оно должно было пережить века.

Подведем некоторые итоги.

1. Пансионский период лермонтовского стихотворства — период исканий, всяческих заимствований и подражаний. Юный поэт не стесняется заимствовать не только отдельные образы и рифмы, но и строки целиком. Бросается в глаза надуманность многих тем и образов. Поражает наличие эпикурейских и антологических стихотворений и мифологических образов, совершенно отсутствующих у зрелого Лермонтова.

2. Юный поэт не всегда справляется с языком. Встречаются стилистические ошибки, неправильные ударения и т. д. В связи с этим короткие стихотворения ему чаще удаются, чем длинные.

3. Юному поэту легко дается звуковая сторона, но осязательных, зрительных образов, вроде тех, что даны им были впоследствии в «Трех пальмах», «Споре» и т. д., он еще не умеет давать.

4. Попытки переводов из Шиллера были очень полезны для Лермонтова: они заставили более серьезно и самостоятельно работать над языком и в то же время давали возможность освоить жанр баллады, имеющий такое важное значение в творчестве зрелого Лермонтова.

5. Первые проблески самобытности проявляются не только в звуковой стороне (первые опыты сплошных мужских рифм и т. д.), но и в некоторых темах, например, в стихотворении «Жалобы турка», прообраз будущих гражданских стихов Лермонтова («Железный стих»).

6. Юному поэту присуще критическое отношение к окружающему. Лучшие произведения этого периода — эпиграммы.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

РАБОТА ЛЕРМОНТОВА НАД СТИХОМ В СТУДЕНЧЕСКИЕ ГОДЫ. ЖЕЛАНИЕ «БАЙРОНА ДОСТИГНУТЬ»

1830 год был поворотным пунктом и в жизни, и в поэтической деятельности Лермонтова. В этом году он поступил в университет и в это же время обнаруживает необычайную стихотворную продуктивность. Среди разных влияний первое место начинает занимать влияние Байрона.

Лермонтов познакомился с Байроном в подлиннике, прочитал биографию Байрона, написанную Муром, увлекся личностью и творчеством великого английского поэта, и это помогло ему определить свою собственную творческую индивидуальность.

Влияние больших русских поэтов на начинающих было «небезопасно» в том отношении, что давало готовые поэтические формулы, готовые метафоры и эпитеты, и притом часто такие удачные, что, казалось, лучше и не скажешь. Отсюда у Лермонтова и «колокольчик однозвучный», и «лучших дней воспоминанья», и «души моей царицы». Переводы из Шиллера были полезны для самоучебы, потому что заставляли более самостоятельно работать над языком. Знакомство с Байроном обогащало не только темами, мыслями и образами, учило Лермонтова не только мужским рифмам и разнообразной строфике, какой не было в русской поэзии. Оно и воспитывало. Лермонтов поставил себе целью «Байрона достигнуть» и в жизни, и в творчестве. Это значило, и на словах, и на деле быть таким же пламенным борцом за свободу, таким же непримиримым врагом деспотизма, косности, рутины и обывательщины. В условиях русской жизни быть борцом за свободу — значило пойти по стопам декабристов, и Лермонтов мечтает не только о славе поэта, но и о казни. Готовность пойти на плаху поднимала Лермонтова в его собственных глазах. Может быть, в связи с этим находится нередкое у него предчувствие ранней смерти. Это дает новую глубоко эмоциональную тему, какой не было в пансионском периоде.

Происходит концентрация тем и настроений. Лермонтов отказывается от эпикурейских и антологических стихотворений, от мифологических образов. Уменьшается вычитанное и надуманное, увеличивается лично пережитое. Кавказ, который фигурировал раньше только в подража-

тельных поэмах, является теперь темой целого ряда лирических стихотворений. Здесь есть и сожаление о том, что гибнет свобода горцев («Кавказу»), и мирный пейзаж, чисто описательное стихотворение («Утро на Кавказе»), и пейзаж романтический, на что указывает уже само заглавие: «Крест на скале». Руки на этом кресте подняты кверху, как будто хотят схватить облака. Кончается стихотворение желанием взойти на эту скалу, там молиться и плакать и потом сбросить «цепь бытия» и назваться «с бурею братом». Мысль выражена очень неясно, но звуковая сторона заслуживает внимания; например, в первой строфе очень слышны аллитерации на «н», особенно в ударных слогах:

В теснине Кавказа я знаю скалу,
Туда долететь лишь степному орлу,
Но крест деревянный чернеет над ней,
Гниет он и гнется от бурь и дождей.

Байрон был певцом свободы и борцом за нее; тот, кто желал «Байрона достигнуть», не мог игнорировать этой стороны.

И здесь опять Лермонтов мог вдохновляться самой жизнью, а не только стихотворством других поэтов.

На отречение Карла X, явившееся результатом июльской революции 1830 года, Лермонтов откликнулся стихотворением, где наряду с выражениями, ставшими штампами уже в поэзии декабристов, например, «тиран», и с явной перефразировкой пушкинских образов («с дрожащей головы своей ты в бегстве уронил венец» сравним с пушкинским образом «оцепенелыми руками схватив железный свой венец») есть и свои, счастливо найденные:

И брызнула в Париже кровь.—
О! чем заплотишь ты, тиран,
За эту праведную кровь,
За кровь людей, за кровь граждан.

Четырехкратное повторение слова «кровь», в том числе и тождественные рифмы, здесь очень уместно, и особенно значителен эпитет «праведная». Это выражение «праведная кровь» встречается в стихах Лермонтова 1830 года еще один раз, а впоследствии повторено в «Смерти поэта»: «поэта праведную кровь». Ряд других политических стихов Лермонтова до нас целиком не дошел. В одном случае

сохранилось начало и под ним идут три звездочки, указывающие, что были и другие строфы, но последующие страницы из тетради вырваны. Есть основания думать, что у Лермонтова были основания так делать, особенно если обратим внимание на одно из сохранившихся политических стихотворений — «Предсказание».

Настанет год, России черный год,
Когда царей корона упадет;
Забудет чернь к ним прежнюю любовь,
И пища многих будет смерть и кровь;
Когда детей, когда невинных жен
Низвергнутый не защитит закон.

Начало безусловно удачно. Самый размер — пятистопный ямб с мужскими рифмами — очень подходит к мрачному настроению, которым проникнута тема.

К сожалению, в дальнейшем есть стилистические промахи:

Когда чума от смрадных, мертвых тел
Начнет бродить среди печальных сел.

«Тел» и «сел» — архаическая рифмовка.

Далее находим строчку:

В тот день явится мощный человек.

Надо не «яви́тся», а «я́вится».

А вот заключительные строки:

И будет все ужасно, мрачно в нем,
Как плащ его с возвышенным челом.

Неловко сказано: можно подумать, что у плаща возвышенное чело.

По содержанию это стихотворение является шагом вперед по сравнению со стихотворением 1829 года «Жалобы турка»: там было только пассивное констатирование фактов, а здесь есть движение, актуальность. Но по языку «Жалобы турка» лучше.

Новые достижения даются не даром. Пока нет настоящего мастерства, поэт, заботясь об одном, упускает из виду другое. Мастерство заключается прежде всего в том, чтобы владеть одновременно всеми необходимыми для избранной темы средствами воздействия на читателя — и эмоциональной стороной, и образной, и звуковой. Ошибки в языке бросаются в глаза прежде всего.

Очень устойчивой оказалась тема «Наполеон». В одном 1830 году о французском императоре написано несколько стихотворений. Кое-что из этого пригодилось автору потом, когда он писал «Последнее новоселье» и «Воздушный корабль».

Например, в думе «Наполеон» в трех строфах находим описание его фигуры.

В первой:

Сей острый взгляд с возвышенным челом
И две руки, сложенные крестом.

В третьей строфе:

Сей малый остров, брошенный в морях,
. . . .
Где стаивал он на брегу морском,
Как ныне грустен, руки сжав крестом.

В четвертой строфе указана только одна деталь: шляпа.

Он тот же все; и той же шляпой он,
Сопутницею жизни, осенен.

Наконец, в последней строфе:

..........недвижный смуглый лик,
Под шляпою, с нахмуренным челом,
И две руки, сложенные крестом.

В этой думе описывается тень Наполеона.

Невольно вспоминается «Воздушный корабль» и тень императора на берегу, и строчка «скрестивши могучие руки». Прибавлен только эмоциональный и изобразительный эпитет «могучие», точно так же к шляпе изобразительный эпитет «треугольная».

Отметим, что Пушкин много раз в своей поэзии говорил о Наполеоне, но никогда не давал его зрительного образа. Десять лет отделяет балладу «Воздушный корабль» от думы «Наполеон».

Теперь на основании целого ряда примеров можно установить основной метод творческой работы Лермонтова — годами вынашивать темы, образы, эпитеты. Почти каждый его шедевр последних годов имеет длинную генеалогию предков: различных вариаций и разновидностей темы, не удовлетворивших автора — «взыскательного художника».

Две излюбленные Лермонтовым темы — родина и Наполеон — скрещиваются в балладе «Бородино» (1837), которая является переработкой через шесть или семь лет баллады «Поле Бородина», написанной Лермонтовым в студенческие годы. «Поле Бородина» было большим новаторством в истории русской строфики. Ни у Жуковского, ни у Пушкина такой строфы не было. Не было и у Байрона. Строфа эта представляет из себя одиннадцатистишие. Размер — четырехстопный ямб, имеющий и женские, и мужские рифмы, строчки девятисложные и восьмисложные. Оригинальность строфы заключается в том, что седьмая и одиннадцатая строки — не четырехстопный, а трехстопный ямб с мужским окончанием, то есть имеет не девять, а шесть слогов.

1

Всю ночь у пушек пролежали
Мы без палаток, без огней,
Штыки вострили да шептали
Молитву родины своей.
Шумела буря до рассвета;
Я, голову подняв с лафета,
    Товарищу сказал:
«Брат, слушай песню непогоды:
Она дика, как песнь свободы».
Но, вспоминая прежни годы,
    Товарищ не слыхал.

Всего вероятнее, что «Поле Бородина» написано было в 1831 году. 26 августа, в день Бородина, взята была Варшава. Это вызвало ряд стихотворений с воспоминаниями о Бородинском бое. Пушкин написал «Бородинскую годовщину», Жуковский — «Русскую славу». Пушкин говорит о наших отношениях с Польшей и только первую строфу посвящает 1812 году. Жуковский вспоминает славу русского оружия начиная с Мономаха, говорит о Минине и Пожарском, о Полтаве, о Рымнике, Чесме и Кагульском бое и тоже только одну строфу посвящает 1812 году.

Своеобразие лермонтовской строфы можно оценить только на фоне других патриотических произведений, современных балладе Лермонтова. Беру у Жуковского и Пушкина те строки, где речь идет о 1812 годе.

Пушкин:

Великий день Бородина
Мы братской тризной поминали,

Твердили: «Шли же племена,
Бедой России угрожая;
Не вся ль Европа тут была?
А чья звезда ее вела!
Но встали ж мы пятою твердой
И грудью приняли напор
Племен, послушных воле гордой,
И равен был неравный спор.

Жуковский:

Была пора, была святая брань;
От запада узрели мы Батыя;
Народов тьмы прорвали нашу грань;
Пришлось права отстаивать родныя;
Дошли к нам царские слова,
И стала Русь опорой трона;
Была то злая оборона:
Дрались за жизнь и за права...
Но загорелася Москва,
И нет следов Наполеона.

Наиболее удачны в этих строфах заключительные строки: «И равен был неравный спор» и «Но загорелася Москва, и нет следов Наполеона».

Для Жуковского характерно сочетание «святая брань», «царские слова», «опора трона». Небоевой характер Жуковского выражается в слове «пришлось»: «Пришлось права отстаивать родныя». Неудачно слово «грань» вместо «граница».

У Пушкина во всем стихотворении нет ни царя, ни трона. Вместо «пришлось» у Пушкина «твердая пята» в духе Ломоносова или Державина и просто по-пушкински: «И грудью приняли напор».

Десятистишная строфа «Бородинской годовщины» не сложна: ababccdede. У Жуковского строфа своеобразная: четыре строки пятистопного ямба и шесть строк четырехстопного; пятистопный имеет чередование: мужская — женская, мужская — женская, и шестистишие имеет две рифмы: abbaab.

Строфа «Поля Бородина» наиболее оригинальна и музыкальна.

За два года до этого вышла «Полтава» Пушкина. Знаменитое описание Полтавского боя отразилось только в двух рифмах «Поля Бородина»:

Пушкин:

Полки *ряды* свои *сомкнули*.
Катятся ядра, свищут *пули*.

Лермонтов:

Безмолвно мы ряды сомкнули,
Гром грянул, завизжали пули.

Во всем остальном Лермонтов не пошел за Пушкиным: у него совершенно новый в русской поэзии подход к изображению батальной картины. Пушкин описывает картину боя, как бы находясь на наблюдательном пункте вместе с вождями, которые «среди тревоги и волненья на битву взором вдохновенья... спокойные глядят». Лермонтов же дает рассказ участника боя, который не со стороны наблюдал, а сам, на собственном опыте испытал, что такое «и смерть и ад со всех сторон».

Будущий автор первого русского психологического романа — «Герой нашего времени» — Лермонтов еще на студенческой скамье уже обнаруживает свойства писателя-психолога. Его прежде всего интересуют переживания и ощущения участника боя. Легко представить себе чисто физические ощущения и душевное состояние рассказчика в ночь перед боем:

Всю ночь у пушек пролежали
Мы без палаток, без огней.

Упоминание о пушках не должно вводить в заблуждение: из дальнейшего видно, что рассказчик не артиллерист, а пехотинец. Пушки только прикрывали пехоту.

Как впоследствии в «Валерике» (Лев Толстой в «Севастопольских рассказах» шел по тому же пути), Лермонтов дает не внешнюю и парадную сторону боя — как иллюстрацию к реляции о победе с указанием числа убитых и списком героев, представляемых к награде. Его интересуют страдания и лишения, которые испытывает ординарный участник боя, один из тех десятков и сотен тысяч, жизнью и смертью которых одерживаются или проигрываются сражения. Ни Жуковский со своим «Певцом во стане русских воинов», ни Пушкин с знаменитым описанием Полтавского боя не могли тут ничему научить Лермонтова, а здесь опять сказываетя благотворное влияние Байрона. У этого поэта-романтика Лермонтов мог найти совершенно реалистические картины боя. В «Дон-Жуане» (песнь восьмая, строфа XIII) Байрон описывает картину «ужаснейших мук» на поле сражения. «Здесь раненый, крича, ломает руки, другие, закатив глаза, лежат, и видны лишь белки их» и т. д.

Лермонтов не подражает Байрону и ничего не заимствует у Байрона в «Поле Бородина». Байрон только указал ему дорогу, а он пошел по ней самостоятельно. У него нет таких откровенно реалистических картин, как вышеприведенная цитата из Байрона, но как психолог он тоньше Байрона. В нескольких строках он изображает душевные переживания перед боем двух людей: рассказчика и его товарища.

Вторая строфа изображает героический подъем русской армии, ее готовность умереть за Москву. Строчки из этой строфы, целиком перенесенные потом в «Бородино», отмечаю разрядкой.

2

Пробили зорю барабаны,
Восток туманный побелел,
И от врагов удар нежданный
На батарею прилетел.
И вождь сказал перед полками:
«Ребята, не Москва ль за нами?
Умремте ж под Москвой,
Как наши братья умирали!»
И мы погибнуть обещали,
И клятву верности сдержали
Мы в бородинский бой.

Две строки в «Бородине» подверглись только незначительной переработке. Вместо слова «погибнуть» Лермонтов ставит «умереть», что гораздо лучше, так как проще, и, кроме того, при произнесении клятвы естественнее всего повторить именно то слово, которое произнесено было лицом, призывавшим дать клятву. Вместо «И мы погибнуть обещали» вышло несравненно более сильное «И умереть мы обещали».

Вместо «вождя» в «Бородино» Лермонтов ввел «полковника». Это проще и конкретнее. Строка «И молвил он, сверкнув очами» заменила прежнюю «И вождь сказал перед полками».

Три следующих строфы описывают переживания рассказчика во время самого боя. Общая картина боя ему, конечно, не видна: ведь он не наблюдает ее со стороны, а сам вертится в этой каше. Впечатления чего-то беспорядочного, ураганного и даже, пожалуй, малореального («носились знамена как тени», «ядрам пролетать мешала гора кровавых тел») вполне правдоподобны в рассказе такого участника. Рассказчик отдает себе полный отчет в

своих собственных ощущениях. Особенно важно очень смелое для поэзии того времени откровенное признание, что руководило им во время боя не славолюбие, а чувство отчаяния и что он леденеет при одном воспоминании о пережитом. Ужаснее этого он ничего себе представить не может, и поэтому прежние громкие битвы при Екатерине и Петре, в которых он не мог участвовать, кажутся ему пустяками по сравнению с Бородином.

3

Что Чесма, Рымник и Полтава?
Я, вспомня, леденею весь.
Там души волновала слава.
Отчаяние было здесь.
Безмолвно мы ряды сомкнули,
Гром грянул, завизжали пули,
Перекрестился я.
Мой пал товарищ, кровь лилася,
Душа от мщения тряслася,
И пуля смерти понеслася
Из моего ружья.

4

Марш, марш! пошли вперед, и боле
Уж я не помню ничего.
Шесть раз мы уступали поле
Врагу и брали у него.

Носились знамена как тени,
Я спорил о могильной сени,
В дыму огонь блестел.
На пушки конница летала,
Рука бойцов колоть устала,
И ядрам пролетать мешала
Гора кровавых тел.

5

Живые с мертвыми сравнялись.
И ночь холодная пришла,
И тех, которые остались,
Густою тьмою развела.
И батареи замолчали,
И барабаны застучали,
Противник отступил.
Но день достался нам дороже! —
В душе сказав: помилуй боже!
На труп застывший, как на ложе,
Я голову склонил.

Нельзя не признать художественной и психологически верной следующую деталь. Рассказчик хорошо помнит начало боя, как был убит его друг, как он сам выстрелил из ружья, как раздалась команда «Марш, марш», а что дальше было, запомнить уже не было возможности. «Марш, марш! пошли вперед, и боле уж я не помню ничего» — эти слова дают пояснение к дальнейшему повествованию. Самый бой вспоминается как во сне. Что касается до заключительных строк пятой строфы, то ничего ультраромантического тут нет: от изнеможения можно было уснуть на чем попало и, уже только проснувшись, сообразить, что изголовьем оказался труп.

В последней шестой строфе опять сравнение Бородина с Рымником и Полтавой. Обращают на себя внимание со стороны благозвучия семь последних строк с «тройственными созвучиями»: «пророчий — очи — полночи», из которых первое оригинально. В трех строфах «тройственные созвучия» состоят из глагольных рифм: «умирали — обещали — сдержали»; «лилася — тряслася — понеслася»; «летала — устала — мешала»; в связи с общим стилем рассказа это вовсе не ощущается как недостаток.

Если сравнивать «Поле Бородина» с «Бородином», то громадные преимущества, разумеется, будут на стороне более поздней баллады. Лермонтову пришла счастливая мысль сделать рассказчика старым солдатом-артиллеристом, рассказывающим о «Бородине» солдату-новичку. Это сразу давало два преимущества: во-первых, изменить язык на народный, разговорный, и даже более точно, на язык солдата — старого служаки; во-вторых, это давало возможность вложить в уста рассказчика мысль автора, ту мысль, которую Лермонтов непосредственно от своего лица высказал в «Думе», а здесь выразил в словах старика:

— Да, были люди в наше время,
Не то, что нынешнее племя:
Богатыри — не вы!

В «Бородине» Лермонтов укоротил строфу «Поля Бородина», отбросив четыре первых стиха, не оригинальных по рифмовке, и сохранив семь последних, очень выигрышных по расположению рифм. Строфа стала легче и подвижнее. Таких семистиший в «Бородине» 14, вместо прежних 66 строк стало 98, то есть в полтора раза больше. Это дало возможность развить многие подробности, повторить в последней строфе начальные слова рассказа старика,

разъясняющие основной смысл авторского задания: «Да, были люди...» и т. д. От «Поля Бородина» из 66 строк целиком сохранено только 10 да несколько переделано. Кроме этого, рифмы почти совсем не повторяются. Единственное исключение: «до рассвета — лафета». Сохранилось в качестве рифмы слово «поле», но оно рифмует не с «боле», а с «на воле»; другое — «тени» — рифмует уже не с «сени», а с родительным множественного «сражений».

При переделке Лермонтов тщательно удалил все то, что характеризовало оборотную сторону боевой обстановки: например, спанье без палаток и огней в ночь перед боем. В «Поле Бородина» изголовьем у рассказчика был «лафет». «Дядя» из «Бородина» прилег вздремнуть «у лафета». Удалено «отчаяние», которое руководило рассказчиком в «Поле Бородина».

Ворчали старики:
«Что ж мы? на зимние квартиры?
Не смеют что ли командиры
Чужие изорвать мундиры
О русские штыки?»

Великолепно передан язык рассказчика («дяди»: «Постойка, брат мусью», «Уж был денек» и т. д.).

В переделке произведение вышло и народным и, с другой стороны, не могло вызвать никаких нареканий цензуры. Оно и было первым лермонтовским стихотворением, с которого надо начинать его серьезные выступления в печати.

Замысел «Поля Бородина» впоследствии раздвоился. В результате, с одной стороны, появилось «Бородино» со слегка сокращенной строфой и перенесением некоторых строк целиком в новое произведение, с другой стороны, некоторые образы и настроения «Поля Бородина», где уже заложено начало критического отношения к войне, развиты были Лермонтовым в «Валерике». Ни «Поля Бородина», ни «Валерика» Лермонтов не собирался печатать. Это было написано для себя и для узкого круга знакомых.

Если «Поле Бородина» расценивать в связи с поэзией того момента, когда эта баллада написана, а также в связи с упорной работой Лермонтова над углублением своих тем и овладением стихотворной формой, то это произведение надо считать одним из несомненных и заметных достижений Лермонтова в его студенческие годы.

Здесь, кроме «вспомня», вместо «вспомнив», нет и промахов языка.

В некоторых произведениях их и совсем нет. Такова, например, баллада 1830 года «Могила бойца», где имеется обозначение, что она написана во время холеры. Она имела подзаголовок «Дума». Здесь ряд условно-поэтических выражений: «чаша пировая», «меч», но рядом с этим натуралистическая деталь, которой не могло быть у такого любителя изображать мертвецов, каким был Жуковский:

V

Сырой землей покрыта грудь,
Но ей не тяжело,
И червь, движенья не боясь,
Ползет через чело.

Удалась изобразительная сторона, равно как и звуковая. В следующей строфе Лермонтов одно слово изменил. Было:

VI

На то ль он жил и меч носил,
Чтоб в час вечерней мглы
Слеталися на холм его
Пустынные орлы?

Так как это могильный холм, то Лермонтов изменил строчку: «Слетались на курган его». Выиграла и звуковая сторона. Повышает благозвучие и внутренняя рифма: «На то ль он жил и меч носил». Стихотворение состоит из семи строф. Последнюю Лермонтов сначала начал так:

Хотя певец родной страны,

но потом переделал на

Хотя певец земли родной.

Получился двойной выигрыш: во-первых, так стало благозвучнее, а во-вторых, «земля» более эмоциональное слово, чем «страна». Земля вызывает ассоциации «мать — сыра земля», слово «страна» без прибавления «родная» вызывает ассоциации «иностранец, чужестранец».

Общему впечатлению благозвучия не мешает то, что нечетные строки тут не рифмуют. Это искупается инструментовкой всей строфы; например, в первой и второй строфе:

I

Он спит последним сном давно,
Он спит последним сном,
Над ним бугор насыпан был,
Зеленый дерн кругом.

II

Седые кудри старика
Смешалися с землей;
Они взвевались по плечам,
За чашей пировой.

«Бугор — н...— дерн; смешалис(ся) — взвивались»: внутренние случайные рифмы; кроме того, в двух первых строках три раза ударное «но», в двух последних два раза ударное «ча».

Последняя строфа, особенно значительная по мысли, заканчивается теми же словами, которые находим в двух первых строках. Лермонтов овладевает искусством композиции.

Хотя певец земли родной
Не раз уж пел об нем,
Но песнь — все песнь, а жизнь — все жизнь!
Он спит последним сном.

В 1831 году у Лермонтова начинают появляться такие прекрасные во всех отношениях произведения, как «Желание».

Зачем я не птица, не ворон степной,
Пролетевший сейчас надо мной?
Зачем не могу в небесах я парить
И одну лишь свободу любить?

Стихотворение это навеяно увлечением английской поэзией и размышлением о шотландском предке Лермонте. По пометке автора мы знаем и день, и место, когда было написано это стихотворение: «Средниково. Вечер на бельведере. 29 июля».

Вторая и третья строфы первоначально звучали так:

На запад, на запад помчался бы я,
Где цветут моих предков края,
Где в замке пустом, на туманных горах
Их забвенный покоится прах.

На древней стене их наследственный щит,
И заржавленный меч их висит.

Я стал бы летать над мечом и щитом
И смахнул бы с них пыль и кругом.

«Бы я» и «края» — прекрасные рифмы, и тем не менее Лермонтов «края» заменил другой, менее удачной рифмой — «поля». Почему? «Предков края» — значит «родина предков»; «предков поля» — значит «владения предков». Очевидно, Лермонтову захотелось изменить смысл, и ради этого он пожертвовал более звучной рифмой.

Изменен был и последний стих приведенного отрывка.

Лермонтов изменил «кругом» на «крылом» и сделал некоторую перестановку слов, получилось:

И смахнул бы я пыль с них крылом.

Пятая строфа первоначально звучала так:

Напрасны мечты, бесполезны мольбы
Против строгих законов судьбы.
Меж мной и холмами отчизны моей
Расстилаются волны морей.

В предыдущих строфах были мечты — «пламень воображения»,— а здесь начинает говорить голос рассудка. Явное противоположение. Лермонтов зачеркивает «Напрасны» в первой строке и пишет «Но тщетны». И без того строчка отличалась благозвучием, между прочим, благодаря внутренним рифмам «мечты — мольбы», а после изменения стала еще лучше: ударное «е» в слове «тщетны» (1-я стопа амфибрахия) стала гармонировать с ударной же «е» в слове «бесполезны» (3-я стопа амфибрахия), вторая и четвертая стопы амфибрахия рифмуют. Получилось:

Но тщетны мечты, бесполезны мольбы.

В последней строфе Лермонтов первоначально назвал себя не русским:

Последний потомок отважных бойцов
Увядает средь чуждых снегов;
Я здесь был рожден, но не русский душой...
О, зачем я не ворон степной?..

Но назвать себя «не русским» было уже чересчур, и Лермонтов предпочел слово «нездешний», отчуждающее его от окружающей обстановки, но в то же время более соответствующее романтическому стилю стихотворения.

Не производит впечатления серьезного стихотворения пространный мадригал в трех шестистишиях «К деве небесной». Наиболее интересна первая строфа:

Когда бы встретил я в раю
    На третьем небе образ твой,
Он душу бы пленил мою
    Своей небесной красотой;
И я б в тот миг (не утаю)
    Забыл о радости земной.

Шестистишие построено на двух «тройственных созвучиях», причем одно из них имеет «влажные рифмы... на ю» («в раю — мою — не утаю»).

Коротенькое стихотворение в двенадцать строк «Чаша жизни» было бы безукоризненным, если бы Лермонтов заменил одно слово другим. Он говорит: «...перед смертью с глаз завязка упадает». Надо было бы не «завязка», а «повязка». «Чаша жизни» интересна по своей инструментовке: например, в третьей строфе находим обилие ударных а:

Тогда мы видим, что пуста
    Была златая чаша,
Что в ней напиток был — мечта
    И что она — не наша!

Лермонтов старается осваивать трехсложные размеры, между прочим, очень мало тогда использованный в русской поэзии анапест, который иногда переходит у него в амфибрахий, причем и здесь очень чутко прислушивается к инструментовке. В стихотворении «Хоть давно изменила мне радость» это особенно заметно. Там есть такой стих:

Но нельзя им унизить меня.

Есть и случайные внутренние рифмы:

С л о в а м моим верить не станут,
    Но клянуся в нелживости их:
К т о с а м был так часто обманут,
    Обмануть не захочет других.

На две мужские рифмы написано анапестическое стихотворение:

Поцелуями прежде считал
    Я счастливую жизнь свою,
Но теперь я от счастья устал,
    Но теперь никого не люблю.

Вторая строфа построена как параллель к первой:

И слезами когда-то считал
Я мятежную жизнь мою,
Но тогда я любил и желал,
А теперь никого не люблю!

Третья строфа посвящена не прошлому, а настоящему: итогам и надеждам. План очень ясный и стройный:

И я счет своих лет потерял
И крылья забвенья ловлю:
Как я сердце унесть бы им дал!
Как бы Вечность им бросил мою!

Здесь так же «влажные рифмы на ю», как в песне рыбки из поэмы «Мцыри».

Из любовных стихотворений 1831 года самыми удачными и по лирической взволнованности, и по звуковому оформлению надо считать два: «У ног других не забывал» и «Опять, опять я видел взор твой милый». Оба вызваны действительным сильным чувством. Как во многих стихотворениях этих лет, тут чередование более длинных с более короткими, что нередко находил Лермонтов у Байрона. Первое из них «У ног других не забывал» даже имеет подзаголовок «Подражание Байрону». Подлинник, которому подражал Лермонтов, гораздо длиннее; в нем иной размер, иные рифмовка и строфика. Только рефрен каждой строфы у Байрона: «Потому что я могу любить только одну» переведен близко: «Люблю, люблю одну».

Из черновых вариантов наиболее интересны во второй половине первой строфы:

Было:

Так грусть, мой мрачный властелин,
Все будит старину,
И я твержу везде один:
Люблю тебя, люблю!

Стало:

Так память, демон-властелин,
Все будит старину,
И я твержу один, один:
Люблю, люблю одну!

О превосходстве второй редакции говорить не приходится.

В окончательной редакции стихотворение вышло безукоризненным. Так постепенно, стараясь «Байрона достигнуть», все уверенней и уверенней Лермонтов овладевал мастерством стихотворного искусства. И он уже имел право в 1832 году сказать, что он «не Байрон» («Нет, я не Байрон, я другой»).

В технике стиха Лермонтов обязан был Байрону увлечением мужскими рифмами, но позднее он стал в этом отношении сдержаннее.

Что же касается до байронической позы, которую отмечали почти все, говорившие о Лермонтове-студенте: и ближайший родственник Шан-Гирей, и поэтесса Ростопчина, и Сушкова, то наполовину они были правы.

Шан-Гирей говорит: «В домашней жизни Лермонтов был почти всегда весел, ровного характера... байронизм был не больше, чем драпировка». А Ростопчина рассказывает, что его любимым героем и образцом был Дон-Жуан Байрона. Он стал бить на таинственность, на мрачное и на колкости... «вследствие того, что он представлял из себя Лара и Манфреда, он привык быть таким».

Возможно, что все это верно, но надо принять во внимание, что он действительно чувствовал себя выше других, и иногда байронизм был для него дымовой завесой, чтобы ему не мешали думать о своем.

Все ультрабайронические стихотворения его, поражающие своею мрачностью и пессимизмом, все эти «Ночь I», «Ночь II» и т. д. не были для него только лирическим дневником; если бы это было дневником, в них не было бы такого большого количества помарок и исправлений. Лермонтов, еще в 1828 году сказавший, что «самый человек пустой, кто весь наполнен сам собой», а в 1839 году убеждавший молодого мечтателя («Не верь себе, мечтатель молодой») не очень возиться со своими личными переживаниями, конечно, имел именно такие свои произведения в виду, когда от лица писателя в его беседе с читателем и журналистом заявлял, что безотчетный бред, выраженный на бумаге, должен быть достоянием камина. Но три года (1830—1832) кроме ряда безукоризненных стихотворений дали и три истинных шедевра: в 1830 году — «Нищего», в 1831 году — «Ангела», в 1832 году — «Парус». В них Лермонтов нашел свое творческое лицо.

Подведем итоги:

1. Байрон помог Лермонтову найти свою собственную индивидуальность.

2. Намечаются темы, разработка которых продолжается и в годы зрелого творчества («Кавказ», «Наполеон» и т. д.). В «Поле Бородина» уже можно предвидеть будущего автора «Бородина» и «Валерика»: совершенно новый подход к теме описания боя, какого не было ни у Жуковского, ни у Пушкина.

3. Творчество Лермонтова обогащается стихотворными приемами, довольно редкими в русской поэзии того времени, например, внутренними рифмами. Очень ярко обозначается увлечение сплошными мужскими рифмами.

4. Лермонтов борется за правильность речи, за более тонкую инструментовку, за композицию целого и достигает таких успехов, что из-под его пера выходят иногда безукоризненные стихотворения и даже шедевры.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

ЗАБРАКОВАННЫЕ ШЕДЕВРЫ

В собрание своих стихотворений 1840 года Лермонтов не включил ни «Нищего», ни «Ангела», ни «Парус». Никто из русских авторов не был никогда так требователен к своим стихам.

По «Запискам» Е. А. Сушковой можно себе представить историю возникновения лермонтовского стихотворения «Нищий». Летом 1830 года шестнадцатилетний Лермонтов, уже вышедший из Благородного пансиона, но еще не поступивший в Московский университет, был влюблен в Е. А. Сушкову, которая была на два года его старше, смотрела на него как на мальчика и непрочь была поиздеваться над его влюбленностью. Через пять лет, когда отношения между Лермонтовым и Сушковой стали совершенно иные — они как бы поменялись ролями,— он вспоминал, что ее кокетство заставляло его в 1830 году проливать слезы, что она «мучила сердце ребенка»[1].

В середине августа компания молодежи, в числе которой были Лермонтов и Сушкова, отправилась пешком из Москвы в Троице-Сергиевскую лавру.

В монастыре на паперти они увидали слепого нищего. «Он,— вспоминала Сушкова,— дряхлою дрожащею рукою поднес нам свою деревянную чашечку, все мы надавали ему мелких денег; услыша звук монет, бедняк крестился, стал нас благодарить, приговаривая: «Пошли вам бог счастие, добрые господа; а вот намедни приходили сюда тоже господа, тоже молодые, да шалуны, насмеялись надо мною: наложили полную чашечку камушков. Бог с ними!»

Через некоторое время, прослушав молебен, компания вернулась в гостиницу отдохнуть. «Все мы,— рассказывает Сушкова,— суетились около стола в нетерпеливом ожидании обеда, один Лермонтов не принимал участия в наших хлопотах; он стоял на коленях перед стулом, карандаш его быстро бегал по клочку серой бумаги, и он как будто не замечал нас, не слышал, как мы шумели, усаживаясь за обед и принимаясь за ботвинью. Окончив писать, он вскочил, тряхнул головой, сел на оставшийся стул против меня и передал мне нововышедшие из-под

---

[1] См. письмо Лермонтова к А. М. Верещагиной. СПБ, весна 1835.

его карандаша стихи». Сушкова так передает текст этих стихов:

У врат обители святой
Стоял просящий подаянья,
Бессильный, бледный и худой
От глада, жажды и страданья.
    Куска лишь хлеба он просил,
    И взор являл живую муку,
    И кто-то камень положил
    В его протянутую руку.
Так я молил твоей любви
С слезами горькими, с тоскою;
Так чувства лучшие мои
Навек обмануты тобою!

Это стихотворение сохранилось и в одной из лермонтовских тетрадей. Отличие только в третьей строке да перестановка строк в двенадцатой. Первоначально в третьей строке было «Слепец иссохший, чуть живой», потом слово «слепец» заменено было словом «бедняк».

Как мы видим, стихотворение появилось в результате впечатления от рассказа нищего и собственных переживаний. Лермонтова поразило сходство отношений «шалунов» к слепцу и Сушковой к его чувству. Стихотворение писалось почти без помарок, вероятно, потому, что между рассказом нищего о шутке над ним и возвращением компании в гостиницу «после молебна» прошло некоторое время, в течение которого у Лермонтова, возможно во время молебна, уже складывалось это стихотворение. Интересно, что «слепца» поэт не сохранил. Выиграло ли от этого стихотворение или проиграло, на этот счет могут быть разные мнения[1].

Лермонтов изменил детали: не денег просил нищий, а куска хлеба, и положили ему не камешки, а камень, и не в чашечку, а в руку. Очевидно, Лермонтову вспомнилось известное выражение из евангелия: «когда хлеба просит, камень подает ему» или в сокращенном виде в обиходе: «камень вместо хлеба».

Чувство Лермонтова к Сушковой, слезы, пролитые им в связи с насмешками кокетливой девушки,— все это было горючим материалом. Случайный эпизод со слепым нищим был спичкой, поднесенной к этому горючему. И вспыхнуло

---

[1] С. Н. Дурылин. Как работал Лермонтов. М., 1934, с. 24. Мнение Б. М. Эйхенбаума в Полном собрании сочинений Лермонтова. М.— Л., «Academia», 1936, т. 1, с. 461.

пламя воображения. Но нужно было самообладание художника («холод ума поверяющего», по выражению Баратынского), чтобы не растеряться в потоке возникших мыслей и чувств, чтобы нащупать существенное, идею, чтобы выразить ее средствами искусства. И можно сказать, что этим стихотворением шестнадцатилетний Лермонтов вполне успешно выдержал экзамен на поэта.

Идея выражена достаточно конкретно. И эмоциональная, и звуковая, и изобразительная стороны произведения удались Лермонтову. Из трех строф самая важная центральная, а в ней вторая половина строфы: «И кто-то камень положил в его протянутую руку», первая строфа — вступление, третья — раскрытие образа, аналогия. Позднее Лермонтов предпочитал обходиться без этого раскрытия, которое действительно часто бывает излишним и только ослабляло бы силу впечатления от самого образа. «Парус», «Утес», «Сосна» и т. д. обходятся без всякого пояснения.

Зерно сюжета — камень вместо хлеба — образ традиционный, знакомый всем и потому легко воспринимаемый. Стихотворение является оживлением метафоры. Произведение построено на контрасте и насыщено эмоционально. «Куска лишь хлеба он просил» — «И кто-то камень положил», «Так я молил твоей любви». Лучшие чувства навек отвергнуты. Слово «отвергнуты» не дает еще впечатления издевательства, это не камень вместо хлеба. Полной аналогии не получается. Впечатление издевательства было бы несомненнее, если бы сказать вместо «навек отвергнуты» — «осмеяны» с какой-нибудь заменой и слова «навек». Но «навек отвергнуты» сильнее, категоричнее, а кроме того, и в звуковом отношении лучше.

Выразительна уже первая строка — «У врат обители святой»: то, что эта злая шутка разыграна была на паперти храма, куда люди приходят молиться и каяться, должно усилить впечатление — возникает мысль о людском лицемерии. Кстати сказать, Сушкова рассказывает, что в те годы, к которым относится этот эпизод, она была очень набожна. Вид ее, усердно молящейся за молебном, и в то же время чувство обиды на то, что она издевается над его любовью, этот контраст и мог дать первый толчок творческой работе воображения.

В первых шести строках подчеркнута беспомощность нищего; седьмая и восьмая с предельной лаконичностью рассказывают о факте жестокосердия и издевательства.

Лицо, проявившее эту жестокость, не указано: «Кто-то», то есть все равно кто, не в этом дело, важен самый факт. Эмоционально насыщена и третья строфа. Сказано не «просил», а «молил», что, кроме того что сильнее, вполне подходит к обстановке (ассоциация с храмом). Выражение «со слезами горькими, с тоскою» было уже готовой словесной формулой у Лермонтова. Еще в начале этого же 1830 года Лермонтов написал стихотворение «Разлука», обращенное не к женщине. Первые восемь строк читаются так:

Я виноват перед тобою,
Цены услуг твоих не знал.
С л е з а м и   г о р ь к и м и ,   т о с к о ю
Я о прощеньи у м о л я л,
Готов был, ставши на колени,
Проступком называть мечты:
Мои мучительные пени
Бессмысленно о т в е р г н у л ты.

Это стихотворение было рукою Лермонтова перечеркнуто; к кому оно относилось, осталось неизвестно. Здесь горькие слезы и тоска вызывались совсем другим чувством — чувством раскаяния, сознанием своей вины, но результат тот же: мольбы были отвергнуты. Более чем вероятно, что реминисценции из собственного стихотворения пришли Лермонтову на память, когда он создавал третью строфу. Наибольшей изобразительностью отличаются шесть первых строк. В третьей строфе легко представить себе зрительно только «слезы». Звуковая сторона тоже обнаруживает немалое мастерство. Ритм очень выдержан. Из двенадцати строк только три («Куска лишь хлеба он просил», «И взор являл живую муку», «Так я молил твоей любви») могут быть прочитаны с четырьмя ударениями, но возможно на «он» ударения не делать; «живую муку» и «твоей любви» можно читать, скрадывая ударения на определениях, так как по смыслу они менее важны, чем существительные, к которым они относятся: «молил любви» или «молил твоей любви» одно и то же: без «твоей» легко можно обойтись. Если и указанные три строки прочесть без ударений на третьих стопах, то все стихотворение будет строго выдержано в ритмическом отношении; все двенадцать строк имеют ускорения в третьих стопах.

В инструментовке обращают на себя внимание первая строка, где особенно слышится звук «т»: «У врат обители святой», ударная гласная «я» во второй: «Стоял просящий

подаянья», четвертая — с ударной **аитид:** «От глада, жажды и страданья».

Повторения слов, которые в прозе допускаются только в известных случаях — для подчеркивания мысли, для усиления эмоции, в стихах выполняют важную роль звуковых повторов; той же цели, но в меньшей степени служат одинаковые грамматические окончания. Повторения, как средство не только смысловой выразительности, но и для усиления благозвучия, встречаются и у Пушкина; например, в стихотворении «Три ключа» в семи строчках шесть раз повторяется слово «ключ», которое мягким «л» и «ч» перекликается со словом «печальной» в предыдущей строке. У Лермонтова, при его гораздо большей целеустремленности, этот прием, естественно, должен встречаться. Так оно и есть. Например, в «Морской царевне» слово царевич встречается шесть раз, из них пять раз на том же самом месте строки: во второй стопе дактиля. Есть такие повторения, как мы увидим ниже, и в «Ангеле», но в «Нищем» этого еще нет. Если не считать союза «и», наречия «так», играющих служебную роль, то ни одно слово в «Нищем» ни разу не повторяется. Но созвучия одинаковых грамматических окончаний встречаются. Для тонкого слуха слово «молил» непременно будет восприниматься как дополнительное созвучие к рифмам «просил — положил», а для еще более тонкого не пропадут как созвучия и глаголы «стоял» и «являл» и перекличка первой и четвертой строки: У врат — от глад(а). Славянские формы вполне уместны в данном сюжете. Синтаксис отличается полным отсутствием придаточных предложений.

Как мы видим, здесь соблюдены все условия, чтобы смысл произведения и настроения автора дошли до читателя в наиболее убедительной и привлекательной форме. Это и есть то, что называется мастерством. Нет ничего надуманного и искусственного, не говоря уже об отсутствии каких-либо логических или грамматических промахов, а также излишнего многословия, чем грешили некоторые из юношеских произведений Лермонтова.

Для того чтобы данное стихотворение дошло до сердца и сознания, читателю вовсе не обязательно знать, по какому поводу оно было вызвано. Даже, может быть, наоборот. Биографические детали, случай со слепцом и отношения Лермонтова к Сушковой, как они ни интересны и ни ценны для понимания процесса творчества, могут даже мешать непосредственности художественного восприятия

и как-то мельчить идею и засорять чистоту художественного наслаждения. Более того, произведение даже выигрывает в широте обобщения, если отбросить третью строфу с любовным содержанием. Лирической темой явится легкомысленное жестокосердие, издевательство человека над человеком; в жизни это не ограничивается только сферой любовных отношений. От «Нищего» прямая линия ведет к таким, осложненным, впрочем, другими мотивами, позднейшим произведениям Лермонтова, как «Три пальмы», «Пророк», «Смерть поэта».

В следующем, 1831 году, неизвестно при каких обстоятельствах и по какому поводу, написано было стихотворение «Ангел», дошедшее до нас и в черновике. Стихотворение также сжато, хотя содержит и не три, а четыре строфы. Была и еще одна, но Лермонтов ее забраковал. Первая половина (две первые строфы) рассказывает о песне ангела, а вторая (строфы третья и четвертая) о душе, слышавшей эту песню, поэтому первоначальное заглавие «Песня Ангела» было гораздо точнее. Недаром в стихотворении четыре раза встречается слово «песня», три раза слово «пел» и два раза — слово «звук». В основе содержания лежит древнее верование о существовании души человека до его рождения.

Первоначально у Лермонтова первая строфа имела другой вид:

По небу полуночи ангел летел
И сладкую песню он пел,
И звезды и месяц и тучи толпой
Внимали той песне святой.

Так как все стихотворение посвящено тому, как пелись и как слушались песни ангела и песни земли, то слишком банальный эпитет «сладкую» был изменен на «тихую». Во второй, третьей и четвертой строках второй ударный слог пес(ню) — мес(яц) — пес(не), но Лермонтов пожертвовал этой звуковой выдержанностью ради смысла: о месяце естественнее говорить раньше, чем о звездах, и потому он сделал соответствующую перестановку.

После третьей строфы Лермонтов сначала хотел продолжать так: «Душа поселилась в теле земном», но «тело» казалось ему, вероятно, слишком тяжелым или прозаичным словом для данной темы, и он изменил «тело» на более соответствующее слово: «творение». Четверостишие вышло так:

Душа поселилась в творенье земном,
Но чужд был ей мир. Об одном
Она все мечтала, о звуках святых,
Не помня значения их.

Но потом он это четверостишие выпустил.

В последнем четверостишии пришлось побиться над двумя первыми строками.

Сначала они складывались так:

С тех пор неизвестным желаньем полна,
Страдала, томилась она.

Потом они приняли другой вид:

И долго, желаньем напрасным полна,
Страдала, томилась она.

И потом уже окончательная редакция:

И долго на свете томилась она,
Желанием чудным полна.

Как и «Нищий», «Ангел» связывается с целым рядом других произведений Лермонтова; о песнях, звуках и непонятных желаниях он часто говорил и до написания «Ангела», и после этого. Припомним хотя бы выражение «звук высоких ощущений» в стихотворении 1830 года «Мой демон». Выброшенная строфа, где говорится о звуках, значение которых «пусто иль ничтожно» и, тем не менее, «им без волненья внимать невозможно».

Другими словами, стихотворение «Ангел» не надуманно и не случайно в творчестве Лермонтова, оно — результат долгих «дум», оно, как и «Нищий», органично у Лермонтова.

В связи с темой стихотворения особенное значение в оформлении авторской идеи должна иметь выразительная сторона. И действительно, мелодика стихотворения не раз вызывала восхищение, что выражалось и в печатных отзывах и доказывается большим количеством переложений на музыку. И стихотворный размер здесь не совсем обычный. Здесь амфибрахий с характернейшими для Лермонтова сплошными мужскими рифмами и с чередованием более длинных строк с более короткими, что он также очень любил. Нечетные строки имеют одиннадцать слогов, четные — восемь. Рифмуются строки попарно. Каждые две пары составляют строфу. Сравнительно с «Нищим» в «Ан-

геле» есть некоторые новые приемы мастерства. Кроме мелодичного и оригинального размера, необходимо отметить наличие повторений слов, о чем сказано было уже выше. Есть единоначатия. И вторая и третья строфы начинаются словом «он», и три раза — в начале, в конце или в середине строки — встречаем сочетание «он пел». Как в «Нищем», нет и здесь ни одного придаточного предложения, и сочетание предложений при помощи союза «и» влияет и на инструментовку стиха; пять строк начинаются с этого союза, и четыре раза это «и» встречается внутри строки.

Звуковые повторы и аллитерации особенно заметны в первых двух строках и во всей второй строфе на губные **б, в, п;** следует также отметить стоящие подряд два ударных **ду:** душу — младую и два ударных **во:** его (произносится ево) — непритво(рна).

Привожу окончательный текст, отмечая жирным шрифтом указанные лексические повторения, повторы и аллитерации:

По небу полуночи ангел летел
И тихую песню он пел,
И месяц и звезды и тучи толпой
Внимали той песне святой.

Он пел о блаженстве безгрешных духов
Под кущами райских садов,
О боге великом он пел, и хвала
Его непритворна была.

Он душу младую в объятиях нес
Для мира печали и слез;
И звук его песни в душе молодой
Остался — без слов, но живой.

И долго на свете томилась она,
Желанием чудным полна,
И звуков небес заменить не могли
Ей скучные песни земли.

Самые сильные строки — две последние. Здесь опять характерная особенность мастерства Лермонтова — делать усиление на концовках. Этим Лермонтов близок к Баратынскому, но для Пушкина этот прием не характерен.

«Ангел» — единственное юношеское стихотворение Лермонтова, которое появилось в печати при жизни автора,— в «Одесском Альманахе» на 1840 год. Однако Лер-

монтов не счел его достойным включения в сборник своих стихотворений. И, таким образом, наравне с «Нищим» и «Парусом» это стихотворение может быть причислено к шедеврам, забракованным взыскательным автором. Однако издатели и редакторы лермонтовских сочинений около полувека помещали это стихотворение непосредственно перед лирикой его зрелого периода.

По словам С. Андреевского, поэзия Лермонтова, «как бы по безмолвному соглашению всех его издателей, всегда начинается «Ангелом», составляющим превосходнейший эпиграф ко всей книге, чудную надпись у входа в царство фантазии Лермонтова». Это писалось в 1889 году, а через два года, когда вышло юбилейное издание Висковатова, прежний порядок расположения лермонтовских стихов был нарушен. Действительно, в этом исключительном внимании к «Ангелу» сказывалась идеология первых редакторов Лермонтова и инертность последующих. Если бы редактором был поэт Некрасов, он, наверное, эпиграфом ко всей книге лермонтовской лирики взял бы любимейшее свое стихотворение «Парус».

Стихотворение «Парус» написано было Лермонтовым во время крутого поворота на его жизненном пути. Он бросил Московский университет и переехал в Петербург, чтобы поступить в военную школу. Во французском письме от 2 сентября 1832 года к Лопухиной Лермонтов писал: «Впереди я не вижу ничего особенно утешительного... Москва моя родина, и такою будет для меня всегда: там я родился, там много страдал, и там же был слишком счастлив! Пожалуй, лучше бы не быть ни тому, ни другому, ни третьему, но что делать?» Далее Лермонтов говорит: «Вот еще стихи, которые сочинил я на берегу моря» — и приводит стихотворение «Белеет парус одинокий».

Кроме автографа в письме к Лопухиной, сохранилась копия с незначительным изменением. Черновика не дошло, да его могло и не быть: все двенадцать строк могли сложиться на берегу моря.

Опять, как это было и с «Нищим», и с «Ангелом», тут не было ничего надуманного; произведение выросло органически: вид паруса на море навел поэта на сравнение со своей судьбой и со своим характером. Большим шагом вперед по дороге мастерства надо считать то, что Лермонтов воздержался от дополнительной строфы: «И я как парус» и т. д. Этим бы он только ослабил впечатление и сузил бы тему.

Всего двенадцать строк, а поэтическая идея выражена с предельной ясностью и яркостью. Новым приемом является синтаксический параллелизм:

Что ищет он в стране далекой?
Что кинул он в краю родном?

Или:

Под ним струя светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой...

То же в седьмой и восьмой строке.

Встречаем и характерный для Лермонтова прием — заключительные строки делать самыми сильными:

А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой!

Есть случайное созвучие в начале строки с конечными рифмами соседней строфы: «ищет» в третьей строке первой строфы перекликается с рифмами «свищет — не ищет» — во второй. Все рифмы в первой строфе имеют ударное **о**, все рифмы во второй — ударное **и**.

Образ «Паруса» близок наиболее ярким и удавшимся героям лермонтовского творчества: к Демону, к Мцыри, к Печорину. И неудивительно, потому что все они родственны их автору.

Демон говорит Тамаре:

Как часто, подымая прах,
В борьбе с могучим ураганом,
Одетый молньей и туманом,
Я шумно мчался в облаках,
Чтобы в толпе стихий мятежной
Сердечный ропот заглушить,
Спастись от думы неизбежной —
И незабвенное забыть!

Мцыри рассказывает о своей «дружбе краткой, но живой, меж бурным сердцем и грозой», а в «Герое нашего времени» читаем: «Я, как матрос, рожденный и выросший на палубе разбойничьего брига; его душа сжилась с бурями и битвами, он скучает и томится, как ни манит его тенистая роща, как ни светит ему мирное солнце».

В «Парусе» это настроение нашло наиболее законченный образ, образ мятежно-деятельной натуры, и, хотя тут

не выражено определенной целеустремленности, этот образ не мог не стать дорогим всем тем, кто не хотел мириться с бездействием.

Три рассмотренных стихотворения: «Нищий», «Ангел» и «Парус» — показывают, что в самом начале тридцатых годов появился у нас поэт со своим собственным мироощущением, с сильным лирическим голосом, со своим собственным творческим лицом, со своими приемами мастерства: не Пушкин, не Жуковский, не Байрон, а другой — «еще неведомый избранник». В убедительных образах, в мелодичных стихах он показал, что люди жестоки и несправедливы, что индивидуальное человеческое существование не имеет смысла без высших мотивов, что лучше буря, чем бездействие. Эта лирика соответствовала настроению лучшей части той молодежи, которая не могла примириться с поражением своих старших братьев-декабристов.

ГЛАВА ПЯТАЯ

КНИГА 1840 года. «СТИХОТВОРЕНИЯ М. ЛЕРМОНТОВА». ЛЕРМОНТОВ И ПУШКИН

В 1840 году появился роман Лермонтова «Герой нашего времени», и вслед за тем вышла книжка «Стихотворения М. Лермонтова».

Книга стихотворений Лермонтова появилась через пятнадцать лет после первой книги стихотворений Пушкина и через пять лет после его последней книги. Сопоставление лермонтовского сборника с двумя пушкинскими — наилучший способ уловить своеобразие Лермонтова как лучшего поэта своего поколения. Свои первые сборники стихов Пушкин и Лермонтов выпустили, будучи в одном и том же возрасте. Им было по 26 лет[1].

Первая книга лирических стихотворений Пушкина едва ли не самая жизнерадостная, какая только была в русской поэзии. Грусть, разочарование, чувство обиды или ревности проходят здесь как легкие облачка на голубом небе. Лирика начинается сожалением, что исчезла «ночная радость» («Мечты, мечты, где ваша сладость? Где ты, где ты, ночная радость?»), а кончается стихотворением из Корана: «И путник усталый на бога роптал» с благополучным окончанием.

И ветхия кости ослицы встают,
И телом оделись, и рев издают;
И чувствует путник и силу и радость;
В крови заиграла воскресшая младость;
Святые восторги наполнили грудь:
И с Богом он дале пускается в путь.

С «радости» начинается книга и «радостью» кончается; рифмы к «радости» — «младость» и «сладость» — встречаются в сборнике много раз (в стихотворениях: «Погасло дневное светило», «Андрей Шенье», «Роза», «Именины», «К портрету Жуковского» и «Дева»). Другой характерной рифмой является «сладострастье — счастье».

Таких рифм — ни радости, ни сладости, ни младости,

---

[1] На книге стихотворений Пушкина выставлен 1826 год, но цензурой разрешение дано 8 октября 1825 года, то есть за два месяца до декабрьского восстания.

ни счастья, ни сладострастья — ни разу не встречается во всей книге Лермонтова.

Откровенность, доверчивость и общительность автора бросаются в глаза при самом первом знакомстве со сборником Пушкина. Если это не баллада или какой-либо эпический жанр, то почти нет стихотворения, где бы не было местоимений «я, ты, мы, вы» или слов «друг, друзья, дружба» («Я пережил свои желанья», «Умолкну скоро я», «Уж я не тот», «Я люблю вечерний пир» и т. д.).

Все эти слова встречаются и у Лермонтова, но гораздо реже, а главное, с совершенно другим характером отношений. Например, слово «друг» встречается во всей книге только три раза. В одном случае как мечта о несуществующем друге (в поэме «Мцыри»); два других случая ярко подчеркивают политическую физиономию Лермонтова. Он называет своим другом покойного декабриста Одоевского. И есть в его лирике еще один, только предполагаемый, неведомый друг, сосед по тюремной камере в стихотворении «Сосед». Вполне понятно, что в книге Пушкина большое место занимают «Послания», а у Лермонтова этот жанр совсем отсутствует.

После разгрома декабризма естественно возникновение недоверия к людям и замкнутости. Характерно также употребление эпитета «бесплодный». У Пушкина есть обращение к «неопытному мечтателю», который не испытывал «страшного безумия любви». Иначе бы он «сохнул в бешенстве бесплодного желанья». Лермонтов употребляет этот эпитет совершенно в другом смысле. То, что три пальмы растут на «почве бесплодной», это еще не характерно для Лермонтова, но у него есть: «Мы иссушили ум наукою бесплодной», «Нет, вам наскучили нивы бесплодные», т. е. родина, и, наконец:

Когда же на Руси бесплодной,
Расставшись с ложной мишурой,
Мысль обретет язык простой
И страсти голос благородный?

Симпатии к декабристам и у того, и у другого поэта не могли не быть в их сборниках замаскированными. Единомышленники вычитывали эти симпатии из таких произведений, как «Лицинию», «К морю», «Андрей Шенье» у Пушкина или «Дума», «Бородино», «Узник», «Сосед» у Лермонтова.

И в той, и в другой книге есть строчки, замененные точками; у Пушкина выпущен большой кусок из речи Андрея Шенье, где французский поэт восхваляет свободу, осуждая, однако, происшедшую революцию. У Лермонтова в «Думе» заменены точками две красноречивые строки:

Перед опасностью позорно-малодушны,
И перед властию — презренные рабы.

Выпущено было как раз самое главное.

Из стихотворения «К морю» заменены были точками энергичные строки:

Где капля блага, там на страже
Иль самовластье, иль тиран.

Этим фактом сходства Лермонтов утверждался как единственно законный преемник Пушкина, так как в течение пятнадцати лет, которые прошли между двумя книгами, цензуре не приходилось вычеркивать ничего подобного. Но Лермонтов явился единственным достойным преемником и пушкинского стихотворного мастерства. Книги Лермонтова вызвали предвзято-придирчивую критику Шевырева, сдержанную похвалу со стороны друга Пушкина Плетнева и восторженную оценку со стороны молодого поколения во главе с Белинским. В. Межевич, знавший Лермонтова еще по Благородному пансиону, назвал дорогим подарком для читателей собрание стихотворений Лермонтова, исполненных живой роскошной поэзии, ряд художественных произведений, каких после Пушкина еще не являлось в нашей литературе.

В рецензии этой указывалось, что последние годы своей жизни Пушкин «лучшие свои поэтические создания стал передавать большею частью в форме свободной речи, не стесняясь числом и мерою». Очевидно, Межевич имел в виду, главным образом, «Песни западных славян». Они вошли в последнюю книгу стихотворений Пушкина, вышедшую в 1835 году.

Преемником какого же Пушкина был Лермонтов — такого, каким он был до декабрьского восстания,— или такого, каким он стал в последние годы жизни?

Если сравнивать первую и последнюю книгу стихотворений Пушкина, то увидим, какую громадную эволюцию проделал великий поэт за десять лет. Трудно поверить, что это книги одного и того же автора.

В книге «Стихотворений Пушкина» 1835 года не только нет никаких эпикурейских мотивов с рифмами «сладость — младость — радость; счастье — сладострастье», но и вообще нет лирики, за исключением двух небольших стихотворений, в одном из которых находим грустное признание: «Безумных лет угасшее веселье мне тяжело, как смутное похмелье». Начинается книга с баллады «Гусар», в основу которой положена была украинская сказка, потом идут Сказки Пушкина, переводы баллад из Мицкевича, подражания древним. Всю вторую половину сборника занимают «Песни западных славян», снабженные предисловием и примечаниями.

Вся книга, за исключением двух-трех пьес, проникнута фольклором, и исключительно славянским: русским, сербским, польским, украинским, и почти исключительно эпосом. Из песен западных славян только две лирические.

Такая же резкая разница между первым и последним сборником Пушкина и относительно стихосложения, так как в том и в другом случае форма стиха была связана с содержанием. В книге 1826 года откровенно дружескому тону большинства лирических излияний соответствует почти исключительное господство ямба, который всегда считался разговорным размером, для баллад допускается амфибрахий, для особенно беззаботных настроений («Если жизнь тебя обманет», «Умножайте шум и радость»), а также для экскурсов в античный мир («Прозерпина», «Гроб Анакреона») Пушкин прибегает к хорею. Ямб употребляется или традиционный ломоносовский четырехстопный, но ритмически доведенный Пушкиным до удивительного благозвучия, или вольный, не стесняемый количеством стоп, но не такой пестрый, как басенный ямб.

Заявление Пушкина 1830 года: «Четырехстопный ямб мне надоел» — не было брошено им на ветер: он действительно стал прибегать к нему гораздо реже, и в конце 1835 года четырехстопный ямб встречаем только в трех стихотворениях, причем одно из них написано еще в 1824 году. Нет ни одного случая вольного ямба. Господствуют хорей и тот размер, который был назван Межевичем «свободной речью» («Сказка о рыбаке и рыбке» и многие из Песен западных славян).

Обращение Пушкина к фольклору, опрощение его языка и стихотворных форм не нравилось даже многим

друзьям Пушкина, например, Баратынскому. У публики книга не имела успеха. Пушкин, казалось, перестал быть выразителем общественного мнения. Но после смерти Пушкина эту роль стал играть Лермонтов. Он явился прямым наследником того Пушкина, который написал «Андрей Шенье», «К морю», «Лицинию», он и народность заставил служить общественным целям. Книга «Стихотворений» 1840 года начиналась «Песнью о купце Калашникове» и балладой «Бородино». Это было прекрасным вступлением к ряду последующих стихотворений. Основная мысль «Бородина», как отметил Белинский, заключается в строках:

— Да, были люди в наше время,
. . . .
Богатыри — не вы!

Это — укор своему поколению, «перед опасностью позорно-малодушному», который Лермонтов выразил в своей «Думе».

«Песня о купце Калашникове» имеет совершенно такой же смысл, как и «Бородино». Третьим по порядку идет «Узник» («Отворите мне темницу»), пятым — «Дума».

В годы наступившей политической реакции обычно усиливаются религиозность и мистицизм. Не избежал этого влияния и Лермонтов. Но из 28 произведений, составляющих его книжку, религиозных только три (две «Молитвы» и «Ветка Палестины»). У Пушкина не было ни одного. «Подражания Корану» не могут идти в счет.

Кончается лермонтовская книжка обращением к «вечным странникам» — «тучкам небесным», с намеком на клевету ядовитую друзей.

Кто же вас гонит: судьбы ли решение?
Зависть ли тайная? злоба ль открытая?
Или на вас тяготит преступление?
Или друзей клевета ядовитая?

Нет, вам наскучили нивы бесплодные...
Чужды вам страсти и чужды страдания;
Вечно холодные, вечно свободные,
Нет у вас родины, нет вам изгнания.

Сохранился рассказ о том, как было написано это стихотворение.

В апреле 1840 года поэта высылали на Кавказ за дуэль с Барантом. «Друзья и приятели собрались в квар-

тире Карамзиных проститься с юным другом своим, и тут, растроганный вниманием к себе и непритворною любовью избранного кружка, поэт, стоя в окне и глядя на тучи, которые ползли над Летним садом и Невою, написал стихотворенье: «Тучки небесные, вечные странники...» Софья Карамзина и несколько человек гостей окружили поэта и просили прочесть только что набросанное стихотворение. Он оглянул всех грустным взглядом выразительных глаз своих и прочел его. Когда он кончил, глаза были влажные от слез... Поэт двинулся в путь прямо от Карамзиных. Тройка, увозившая его, подъехала к подъезду их дома»[1].

Мы не знаем, в какой именно редакции набросано было стихотворение. Возможно, что потом Лермонтов внес какие-нибудь поправки, но мы видим, что это была почти импровизация, результат взволнованного чувства. Если приведенное сообщение верно, то изумительно, как такое изящное стихотворение с внутренними рифмами могло быть продуктом импровизации. Это доказывает уже полное овладение стихотворным мастерством. Облегчало процесс творчества то обстоятельство, что размер — четырехстопный дактиль со сплошными дактилическими окончаниями — был создан им самим еще в 1837 году, когда он этим размером написал «Молитву» («Я, матерь божия, ныне с молитвою»). Этот размер все время потенциально жил в его подсознании и всплыл под влиянием нахлынувшего чувства, но в более музыкальной форме, с более четкими цезурами и внутренними рифмами.

Замечательно, что это единственный случай во всей книге, когда Лермонтов повторил, только улучшив, раз уже употребленную стихотворную форму. Все остальные 26 произведений, вошедшие в эту книгу, ни разу не повторяют друг друга. Таким образом, на 28 стихотворений 27 различных стихотворных форм. Это явление, совершенно исключительное в истории русской лирики, ни разу никем не было еще отмечено.

Только при недостатке внимательности может показаться, что стиховые формы совпадают в «Ветке Палестины» и в альбомном стихотворении «Как одинокая гробница», в «Еврейской мелодии» и в «Не верь, не верь себе, мечтатель молодой» (в «Воздушном корабле» и в балладе

---

[1] Сочинения Лермонтова под ред. П. А. Висковатова. 1889, т. VI, стр. 338.

1841 года, и, следовательно, не вошедшей в книгу,— «Тамара»). В «Ветке Палестины» и в «Не верь, не верь себе» строфическое построение, а в альбомном стихотворении и «Еврейской мелодии» — нет.

В книге девять стихотворений, написанных ямбами, и они дают девять разных ямбических типов. Любимый Пушкиным 1826 года четырехстопный ямб с чередованием мужских и женских рифм встречается только один раз в «Ветке Палестины». Но и это совпадение с Пушкиным объясняется тем, что здесь соревнование с пушкинским стихотворением «Цветок засохший, безуханный». Таким же соревнованием объясняется совпадение размера (четырехстопный амфибрахий) и строфики (шестистишие с парной рифмовкой: две мужских, две женских и две мужских) баллады «Три пальмы» с пушкинским «Подражанием Корану» — «И странник усталый на бога роптал».

В «Трех пальмах» Лермонтов вступил в соперничество с Пушкиным. Одну пальму — «Уж пальма истлела, а кладезь холодный иссяк и засохнул в пустыне безводной» (Пушкин) — Лермонтов заменил тремя, кладезь — ручьем, одинокого путника с ослицей целым караваном. В центре сюжета оказался не путник, а пальмы; не путник, а они стали роптать на бога. Они жаловались на бесполезность своего существования, и вот их желанье исполнилось: они могли дать тень каравану. Но люди не удовлетворились этим, а перед уходом сожгли пальмы. Без тени пальм засох и ручей. Ясно, что все это только аллегория и главное тут не наказание пальм за ропот, а человеческая неблагодарность. Получился сюжет с характерно лермонтовской пессимистической концовкой.

Это было отнюдь не подражание Пушкину. Как еще в детстве по отношению к пушкинскому «Кавказскому пленнику», так и теперь это было возражением Пушкину. Поэтому Лермонтов сохранил и пушкинскую очень выигрышную строфу — шестистишие.

Сохранились и некоторые пушкинские рифмы и движения.

У Пушкина:

Уж пальма истлела, а кладезь холодный
Иссяк и засохнул в пустыне безводной.

У Лермонтова:

Родник между ними из почвы бесплодной,
Журча, пробивался волною *холодной*.

И вторично:

И следом печальным на почве бесплодной,
Виднелся лишь пепел седой и *холодный*.

Эпитет «бесплодный», употребленный дважды, крайне характерен для Лермонтова.

У Пушкина:

И многие годы над ним протекли
По воле владыки небес и *земли*.

У Лермонтова:

В песчаных степях аравийской *земли*
Три гордые пальмы высоко росли.

И еще раз:

И многие годы неслышно прошли;
И странник усталый из чуждой *земли*...

Совпадают и две первые стопы: «И многие годы...»
Из совпадений необходимо еще отметить:

И путник усталый на бога роптал...
И странник усталый из чуждой земли...

Совпадают две вторых стопы; а в другом случае почти совпадают третья и четвертая стопы:

И путник усталый *на бога роптал*.
И стали три пальмы *на бога роптать*.

Из двух сличаемых баллад лермонтовская, выражающая мысли самого автора, более лирична. Это не могло не отразиться и на движении стиха. Четырехстопный амфибрахий имеет цезуру после второй стопы (или шестого слога). Цезуры женские...

У Пушкина является исключением стих:

И кладезь меж пальмами / видит он вдруг.

Здесь цезура после седьмого, а не шестого слога, цезура дактилическая.

У Лермонтова тоже есть один стих с дактилической цезурой после седьмого слога.

Одежду их сорвали / малые дети.

Отличие лермонтовского стиха от пушкинского заключается в том, что у Лермонтова целых семь стихов имеют мужскую цезуру после пятого стиха.

Замечательно удачно этим передается стремительность после размеренного хода каравана:

Араб горячил / вороного коня.

И конь на дыбы / подымался порой,
И прыгал, как барс, / пораженный стрелой.

Далее, когда после сравнения с барсом поэт переходит к красивым складкам белой одежды, опять начинаются женские цезуры.

Мужские цезуры есть в «Трех пальмах» также в стихах: 6-м («от знойных лучей»), 39-м («кувшины звуча»), 50-м («урочный свой путь»), 58-м («его лишь песок»).

И без этого мужские окончания в данной строфе находятся в отношении 2:1, а эти мужские цезуры не только увеличивают число мужских окончаний, но и обнаруживают тягу Лермонтова к мужским рифмам, что ярко выступает и во всей остальной его стихотворной деятельности.

Другое отличие лермонтовского стиха от пушкинского — его любовь к внутренним рифмам и ассонансам — тоже проявилось в «Трех пальмах», хотя это и менее заметно. Такие малозаметные рифмы и ассонансы и звуковые повторы играют громадную роль в инструментовке стиха.

Звуковые повторы в большем количестве встречаются и в балладе Пушкина. Например, различные виды ударных слогов, имеющих букву **л**, замечаются в таких строках:

Но голос: «О путник, ты долее спал;
Взгляни: лег ты молод, а старцем восстал;
Уж пальма истлела, а кладезь холодный...»

и т. д.

Есть у Пушкина и полурифма или недоконченная рифма:

И путник усталый на бога роптал.

Но внутренних созвучий в балладе Пушкина нет. В «Трех пальмах» они есть:

И шел, колыхаясь, как в море челнок,
Верблюд за верблюдом, взрывая песок.
Мотаясь висели...

и т. д.

Здесь перекликаются вторая стопа первого стиха с третьей второго стиха и с первой стопой третьего. Еще более выигрывает звуковая сторона стихотворения, когда созвучия расположены на тех же местах, например:

Узорные полы походных шатров;
Их смуглые ручки порой подымали,
И черные очи оттуда сверкали...

Тут мы имеем случайные дактилические рифмы «узорные — черные».

Жуковский, первый поэт, познакомивший русских читателей с внутренними рифмами, давал обычно мужские, реже женские, но не дактилические.

Есть в лермонтовской балладе и тождественные внутренние рифмы, то есть являющиеся результатом повторения:

И стали уж сохнуть от знойных лучей
Роскошные листья и звучный ручей.
И стали три пальмы на бога роптать.

Такие внутренние рифмы, которые разбросаны по разным стопам стихотворных строк или разделены целой строкой, конечно, требуют от слушателя тонкого слуха. Строфика Лермонтова в книге гораздо богаче пушкинской: из четверостиший наиболее оригинальна «Молитва» («В минуту жизни трудную»), где восьмисложные ямбические строчки чередуются с шестисложными, дактилические окончания с мужскими; оригинальны у него и семистишия («Бородино») , и одиннадцатистишия («Памяти Одоевского»). Четыре стихотворения написаны хореем: чередованием шестисложных с пятисложными («Горные вершины»), восьмисложных с семисложными («Дары Терека»), «Узник» написан восьмистишиями с чередованием восьмисложных и семисложных строк с рифмовкой ababccdd. Также восьмистишия, но с другим

количеством стоп и с особо оригинальной рифмовкой, так как шестые строки на протяжении всего стихотворения рифмуют с рефреном в восьмой строке «Баюшки-баю», в «Казачьей колыбельной песне».

Амфибрахий, размер, которым чаще всего писались баллады, встречается в книге Лермонтова четыре раза и дает четыре разных типа («Русалка», «Три пальмы», «Воздушный корабль», «И скучно и грустно»).

Всего к зрелому периоду лермонтовского творчества относятся двенадцать амфибрахических стихотворений, и все разных типов. По первой строчке можно было бы подумать, что «По синим волнам океана» и «В глубокой теснине Дарьяла» — те же самые стиховые формы, но в «Тамаре» рифмуют и четные и нечетные строки, а в «Воздушном корабле» только нечетные.

Есть в книге и народный размер — «Песня о купце Калашникове».

Разнообразию размеров соответствовало и богатство содержания, и широкий диапазон настроений — от чувства умиления до злобной иронии, тогда как общий тон лирики Пушкина гораздо более спокойный и уравновешенный.

Книга «Стихотворения Лермонтова» 1840 года подводила итоги его поэтической работе до предпоследнего отъезда на Кавказ.

Истинный поэт никогда не может почить на лаврах. Путем тщательного анализа можно было бы установить, как с каждым годом росло лермонтовское мастерство. Произведения 1841 года дают право предполагать, что он стоял на пороге какого-то нового этапа своей литературной деятельности. За это говорят и интерес к Гейне, и лермонтовское признание, что ему надоели «и бури шумные природы и бури тайные страстей», и такие стихотворения, как «Выхожу один я на дорогу», «Сон», «Пророк».

В записной книжке Лермонтова, подаренной ему В. Ф. Одоевским перед последним его отъездом на Кавказ, обнаружено было после смерти поэта одиннадцать превосходных стихотворений, в том числе: «Спор», «Утес», «Сон», «Тамара», «Свидание», «Зеленый листок оторвался от ветки родимой», «Выхожу один я на дорогу», «Морская царевна», «Пророк» и др. И здесь ни разу не встре-

чаем ни одного повторения стиховой формы. Один раз только встречается традиционный четырехстопный ямб, и опять это связано с Пушкиным.

В своем самом последнем стихотворении — «Пророке» — Лермонтов как бы продолжает пушкинского «Пророка». И начало стихотворства («Кавказский пленник», 1828), и приобретение популярности («Смерть поэта»), и самое последнее стихотворение связывают Лермонтова с Пушкиным. Но как мастер стиха он шел своей собственной, а не пушкинской дорогой.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

ГРАЖДАНСКАЯ ЛИРИКА. «ЖЕЛЕЗНЫЙ СТИХ»

Выражение «железный стих» принадлежит самому Лермонтову, и оно нередко приводилось для характеристики лермонтовского стиха. Но оно неприменимо к громадному большинству лермонтовских стихотворений. Припомним «Русалку», «Казачью колыбельную песню», «Сон», «Утес», «Дубовый листок оторвался от ветки родимой», «Выхожу один я на дорогу», «Есть речи — значенье», «Слышу ли голос твой» и много, много других, к стиху которых эпитет «железный» совершенно не подходит. Только несколько стихотворений — они все наперечет — написаны «железным стихом». Что же подразумевал он под этим обозначением?

Употреблено оно было Лермонтовым в стихотворении «Как часто, пестрою толпою окружен», где последняя строфа читается так:

Когда ж, опомнившись, обман я узнаю,
И шум толпы людской спугнет мечту мою,
    На праздник незваную гостью,
О, как мне хочется смутить веселость их,
И дерзко бросить им в глаза железный стих,
    Облитый горечью и злостью!..

Таким образом, мы видим, что это стих обличительный, который бросается в глаза как обвинительный приговор, но не сухой и бесстрастный, а полный негодования, «облитый горечью и злостью». Лермонтов не называет прямо свой стих «железным», он говорит только, что ему хочется выразить свое негодование таким стихом. Но сейчас же один из поклонников и подражателей Лермонтова — поэт М. П. Розейнгейм применил эпитет «железный» именно к лермонтовскому стиху. В своем «Послании к Лермонтову» он говорит:

Когда бы мне был дан могучий твой глагол,
Когда бы я владел стихом твоим железным,
С какой бы радостью на битву я пошел!
С каким бы торжеством им, выродкам позора,
Закона торгашам, ватаге пришлецов,
Перчатку тяжкую правдивого укора
Я бросил бы при всех в бесстыдное лицо.

Упростив строфу, заменив лермонтовское шестистишие обычным четверостишием, поэт-подражатель сохранил, однако, основной размер этого лермонтовского стихотворения — шестистопный ямб. Обличительные стихи издавна писались ямбами. Французский поэт Барбье книгу своих стихов назвал «Ямбы», что было для него синонимично заглавию «Сатиры». Если мы переберем те стихотворения Лермонтова, где можно найти этот «железный стих, облитый горечью и злостью», то увидим, что все они написаны ямбом.

Хронологически они идут в следующем порядке: «Умирающий гладиатор» (1836), «Смерть поэта» (1837), «Дума» (1838), «Поэт» (1838), «Не верь себе» (1839), «Как часто, пестрою толпою окружен» (1840), «Последнее новоселье» (1841). Всего семь стихотворений, если не считать юношеских. Все они рассчитаны на декламацию. Как произведения декламационного ораторского стиля стихотворения эти не могли быть очень короткими. Самое меньшее число строк 36 (в «Умирающем гладиаторе»), самое большое 76 (в «Последнем новоселье»).

В зависимости от темы меняется и характер лиризма, что, в свою очередь, отражается и на стиховой форме. Пафос негодования всего сильнее звучит в «Смерти поэта» и в «Последнем новоселье». В первом случае негодование направлено на врагов Пушкина, погубивших поэта, во втором — на французов, изменивших Наполеону. И, как контраст с этим негодованием против убийц и предателей, ярко выступает восторженное отношение автора к Пушкину и к Наполеону. Сатира совмещается с одой. Менее важная причина вызывает и меньшую степень негодования. В стихотворении «1-е января» («Как часто, пестрою толпою окружен») негодование это вызвано лицемерием светского общества, так резко контрастирующим с воспоминанием о невинном детстве. Сатира совмещается с элегией. Негодование, как видно из приведенной выше строфы, ограничивается здесь желанием открыто изобличить это лицемерие.

В других четырех стихотворениях чувство негодования сдерживается и скорее могло бы быть названо чувством презрения. Самое сильное из таких стихотворений озаглавлено «Дума». Это — программное стихотворение. Из перечисления недостатков современного поколения мы можем судить о запросах поэта. Некоторые из этих запросов развернуты отдельно в самостоятельных стихотворениях.

Тема бездейственного увядания под бременем познания и сомнения звучит в «Умирающем гладиаторе», тема равнодушия к искусству, его бесславия и безвредности для современников разработана в «Поэте».

В стихотворении «Не верь себе, мечтатель молодой» высмеиваются поэты, занятые своими личными переживаниями. Из всех перечисленных произведений это наиболее сдержанное по эмоциональности противопоставление поэта толпе, умеющей владеть собой и скрывать свои чувства, не создает особенно резкого контраста, потому что Лермонтов не может, конечно, относиться с особой симпатией к толпе, которая «идет дорогою привычной».

Если проанализировать формы стиха этих семи произведений, можно установить некоторые основные черты поэтики обличительных стихотворений Лермонтова. Будучи любителем строфического построения стиха, Лермонтов, однако, прибегает к строгой строфике в обличительных стихотворениях только там, где нет особо напряженной эмоциональности. В «1-м января» шестистишие с рифмовкой **aabee**, где **a** и **e** мужские рифмы, **a b** женские; третьи и шестые строки — четырехстопный ямб, остальные — шестистопные. Из семи строф только две первых и последняя носят обличительный характер, конец второй строфы и четыре последующих, посвященных воспоминаниям детства, носят элегический характер. Поэтому строфическое построение казалось тут Лермонтову уместным, так же как и в совете молодому поэту «Не верь себе, мечтатель молодой», где шестистопный ямб чередуется с четырехстопным.

Такой же строфой написан и «Поэт», где, как сказано выше, больше выражено чувства презрения, чем негодования. Презрение относится к незавидному положению кинжала и поэта в настоящем, тогда как прошлое и поэта, и кинжала было достойно уважения.

Белинский не одобрил выражения «ржавчина презренья», как неточное и сбивающееся на аллегорию.

Проснешься ль ты опять, осмеянный пророк!
Иль никогда, на голос мщенья,
Из золотых ножон не вырвешь свой клинок,
Покрытый ржавчиной презренья?..

С этим мнением Белинского не все согласились, и, по-видимому, справедливо.

«Ржавчина презренья» — выражение неточное и слишком сбивающееся на аллегорию». Странное недоразумение! Стихотворение все основано на параллелизме между поэтом и кинжалом; в первой половине его говорится о кинжале, во второй — о поэте. Между тем как в первой половине пьесы речь шла о действительном клинке, а во второй под этим словом уже разумеется разящая, подобно кинжалу, речь поэта-пророка, к которой люди относятся с незаслуженным пренебрежением,— и вот одним стихом, одним чрезвычайно образным выражением Лермонтов восстанавливает уже несколько позабытый читателем параллелизм и вызывает в нем цельное, гармоническое впечатление. Как еще лучше может проявиться магическая сила истинной поэзии, если не этим моментальным воссоединением двух по существу разнородных и несоизмеримых представлений»[1].

Лермонтову, как и всякому поэту, наиболее удавалось то, что было для него органично, что было выношено им, а случайные впечатления и настроения никогда не получали ценного художественного оформления.

Лермонтов сам почувствовал неудачу и, вероятно, именно поэтому, а не из цензурных соображений, как думают некоторые, зачеркнул всю вторую часть стихотворения. А первая часть — изображение умирающего гладиатора,— безусловно, удалась. Здесь и яркая изобразительность: «...торжественно гремит рукоплесканьями широкая арена...», «И молит жалости напрасно мутный взор». Здесь и сатира: «Надменный временщик и льстец его сенатор...», «...буйный Рим», «развратный Рим». Здесь и большая эмоциональность. Некоторые строки должны особенно возбуждать чувство жалости; таковы, например, мысли умирающего о далекой родине и своей семье:

Он видит круг семьи, оставленной для брани,
Отца, простершего немеющие длани,
Зовущего к себе опору дряхлых дней...
Детей играющих — возлюбленных детей.
Все ждут его назад с добычею и славой...
Напрасно...

и т. д.

Картина из далекого прошлого Рима удалась сама по себе, но для чего понадобилось воскрешать это прошлое,

[1] Лермонтов М. Ю. К гр-н-кого. СПБ, 1895, стр. 30—31.

какая связь его с современностью, осталось без второй зачеркнутой части стихотворения непонятным, первоначальный замысел не удался — и Лермонтов не счел «Умирающего гладиатора» достойным печати и не включил его в сборник своих стихотворений.

В «Умирающем гладиаторе» обращает на себя внимание вольная рифмовка. Она совсем почти не свойственна зрелому Лермонтову и встречается у него только в виде исключения.

В данном же стихотворении не только вольная, неупорядоченная рифмовка, но, кроме того, во второй части стихотворения столь же редкая у зрелого Лермонтова разностопность стихотворных строк.

В шести строках: «Не так ли ты, о европейский мир» и т. д. первый стих — десятисложный, второй, четвертый и пятый — двенадцатисложные, третий — тринадцатисложный, а шестой («Осмеянный ликующей толпою») — одиннадцатисложный.

Такой разнобой со следующего года становится характерной особенностью лермонтовского обличительного стиха высокого напряжения. Таких стихотворений три: «Смерть поэта», первое произведение, доставившее Лермонтову популярность, знаменитая «Дума», имевшая необычайный резонанс среди современников и потомства, и «Последнее новоселье», где Лермонтов смелостью мысли обогнал своих даже передовых современников, чем и вызвал ряд возражений с их стороны.

Собственно говоря, только к этим трем произведениям применимо в полном смысле слова определение «Железный стих, облитый горечью и злостью». В «Думе» все обвинения против современного поколения являются как бы результатом долгих размышлений и житейского опыта; это сдерживает пафос обличения, нисколько не ослабляя силу его; в духе других из названных стихотворений, явившихся результатом быстрого отклика на только что происшедшее событие, горячий пыл негодования не успел еще остыть; сохраняется полная непосредственность чувства. Мы не знаем, как писалась «Дума»: автографов ее до нас не дошло. Зато два других произведения дошли до нас в автографах, и мы можем более или менее восстановить процесс творчества.

Весть о дуэли Пушкина и о тяжелом положении его быстро разнеслась по городу и вызвала оживленные толки. Лермонтов был тогда болен и не выходил из

дому. Жил он вместе с С. Раевским и о происшедшем узнал через него и через разных посетителей. По другим, менее достоверным, сведениям Лермонтов заболел, потрясенный смертью Пушкина. Еще в день дуэли, вечером 27 января, разнесся слух о смерти Пушкина, и есть данные думать, что лермонтовское стихотворение, все, кроме добавочных последних строк: «А вы, надменные потомки» и т. д., написано было 28 января, то есть когда Пушкин был еще жив. По крайней мере в копии стихов, приложенной к «Делу о непозволительных стихах, написанных корнетом лейб-гвардии гусарского полка Лермонтовым», стоит дата «28 января 1837 года».

С. А. Раевский много лет спустя вспоминал в частном письме: «Большая половина известной элегии, в которой Мишель, после горячего спора в нашей квартире, высказал свой образ мыслей, написана им была без поправок, в несколько минут (Мишель почти всегда писал без поправок), и как сочинение было современно, то и разнеслось очень быстро».

Это свидетельство Раевского, что большая половина стихотворения написана была «без поправок, в несколько минут», при знакомстве с автографом Лермонтова оказывается неверным. Без поправок написаны были только первые девять строк:

Погиб поэт! — невольник чести —
Пал, оклеветанный молвой,
С свинцом в груди и жаждой мести,
Поникнув гордой головой!..
Не вынесла душа поэта
Позора мелочных обид,
Восстал он против мнений света
Один как прежде... и убит!
Убит!.. К чему теперь рыданья...

Но уже в десятом стихе понадобилась поправка. Лермонтов сначала написал: «Похвал и слез ненужный хор», но, заметив, что хор слез трудно себе представить, изменил «похвал и слез» на «пустых похвал», и дальше еще два стиха вылились на бумагу без помарок. Получилось:

Пустых похвал ненужный хор,
И жалкий лепет оправданья? —
Судьбы свершился приговор!

Следующие строки уже не давались Лермонтову сразу. Сначала он написал «Не вы ль сперва так долго гнали»,

но указание на время решил потом заменить более сильным указанием на характер гонений: не «долго», а «злобно». В следующей строке пушкинский поэтический дар определен был эпитетом «чудный», но это показалось недостаточным. Ведь не зависть руководила врагами Пушкина, а важно именно то, что «восстал он против мнений света», как сказано было уже раньше. Поэтому эпитет «чудный» был заменен эпитетом «смелый». Над пятнадцатым стихом Лермонтов много работал.

Сначала он написал:

Из любопытства возбуждали
Чуть затаившийся пожар.

«Любопытство» — нехорошо: оно не передавало отношений к Пушкину его врагов, они не только любопытствовали, но и злорадствовали. Вместо «из любопытства» появляется «И для потехи», а потом, также для большей точности, вместо «возбуждали» — «раздували». Дальше Лермонтов написал: «Что ж? веселитесь...— он мучений последних вынести не мог». Одно время Лермонтов колебался, не поставить ли вместо «мучений» — «гонений», но потом решил, что «мучений» лучше, а слово «перенесть» заменил более выразительным «вынести». Недаром и прилагательное «невыносимый» более привилось в русской речи, чем «непереносный».

После поправок получились следующие строки:

Не вы ль сперва так злобно гнали
Его свободный, смелый дар
И для потехи раздували
Чуть затаившийся пожар?
Что ж? веселитесь...— он мучений
Последних вынести не мог:
Угас, как светоч, дивный гений,
Увял торжественный венок.

Дело доходит до Дантеса. Строки о нем также не сразу дались:

Его противник хладнокровно
Наметил выстрел...

Потом:

Сошлись. Противник хладнокровно
Навел удар... Надежды нет.

И, наконец, окончательно:

Его убийца хладнокровно
Навел удар... спасенья нет.

Два следующих стиха вылились сразу:

Пустое сердце бьется ровно,
В руке не дрогнул пистолет.

До сих пор был обычный четырехстопный ямб, обычные четверостишия, с обычным чередованием рифм, но дальше тема расширяется. Убийца Пушкина не только человек с пустым сердцем: он представитель многих иностранцев, прекрасно устраивающихся в России и презирающих все русское. Мысль о таких «искателях счастья и чинов» соприкасается с великой темой родины. Наплыв мыслей и чувств растет, и Лермонтов уже не в состоянии следить за правильным чередованием рифм, а может быть, и сознательно считает нужным изменить тут характер рифмовки, как это было в «Умирающем гладиаторе», где он от чередования рифм незаметно перешел к парной рифмовке. Так начало у него складывается и здесь:

И что за диво?.. Из далека
Сюда заброшен волей рока,
Подобный сотне беглецов,
Искатель счастья и чинов;
Не мог щадить он нашей славы;
Язык чужой, чужие нравы;
Смеясь, он дерзко презирал.

Потом эти семь строк изменил следующим образом:

Но что за диво? Из далека,
Подобно сотне беглецов,
Заброшен к нам по воле рока
На ловлю счастья и чинов.
Смеясь, он дерзко презирал
Земли чужой язык и нравы;
Не мог щадить он нашей славы...

Кроме изменения некоторых выражений — вместо «искатель счастья» — «на ловлю счастья»; вместо «язык чужой, чужие нравы» — «земли чужой язык и нравы» — здесь произведена перестановка строк, указывающая, что Лермонтов захотел вернуться к тому чередованию рифм, которое было до этого, но оно все же не вышло, так как до этого женские рифмы чередовались с мужскими, а здесь два стиха, стоящие рядом,— один кончающий строфу, а другой начинающий,— оказались имеющими муж-

ские рифмы («чинов — презирая»), что вообще не допускается. И когда Лермонтов отказался от намерения выдержать до конца то же самое чередование рифм, как было в начале стихотворения, и перешел на вольную рифмовку, получилось четверостишие с рифмовкой abba («из далека — беглецов — чинов — рока») и с двумя добавочными стихами пятистишие, имеющее рифмовку abbba («презирал — нравы — славы — кровавый — поднимал»).

И что за диво?.. Из далека,
Подобный сотням беглецов,
На ловлю счастья и чинов
Заброшен к нам по воле рока;
Смеясь, он дерзко презирал
Земли чужой язык и нравы;
Не мог щадить он нашей славы;
Не мог понять в сей миг кровавый,
На что он руку поднимал!..

Затем последовало четверостишие с рифмовкой aaab: «света — согрета — поэта».

Его душа в заботах света
Ни разу не была согрета
Восторгом русского поэта,
Глубоким пламенным стихом.

Но Лермонтов понял, что эта строфа только ослабляет впечатление. Нужно ли говорить о том, что стих Пушкина был «глубокий и пламенный»? Само собой разумеется, что, «презирая чужой язык», Дантес не мог оценить пушкинских произведений. Тут лучше недоговаривать, и указания, что Дантес не мог понять, «на что он руку поднимал», вполне достаточно. Поэтому Лермонтов зачеркнул это четверостишие и перешел от Дантеса к Пушкину. Опять возникает пятистишие. Первый, второй и четвертый стих дают излюбленное Лермонтовым тройственное созвучие: «могилой — милый — силой». Впрочем, тройственные созвучия уже дважды были у Лермонтова и до этого пятистишия. Исправлений тут было не много: «убит» вместо первоначального «погиб» (в первой строке), «ревности глухой» вместо «ревности немой». В этом пятистишии Лермонтов дозволяет себе еще одну поэтическую вольность: от равностопного стиха он переходит к разностопному: до этого места был четырехстопный ямб, теперь мы имеем совершенно иное течение стиха:

И он убит — и взят могилой,
Как тот певец, неведомый, но милый,
Добыча ревности глухой,
Воспетый им с такою чудной силой,
Сраженный, как и он, безжалостной рукой.

Конечно, «убит» лучше неопределенного «погиб». Первый стих в этом отрывке имеет девять слогов, третий — восемь, второй и четвертый — одиннадцать, а пятый — двенадцать.

Рассказ о гибели Пушкина прерывается. Шесть следующих строк — лирическое излияние, где три раза задается вопрос «зачем». Число стоп неодинаково: 13+13+12+13+13+10; шестистопный ямб заканчивается пятистопным.

Зачем от мирных нег и дружбы простодушной
Вступил он в этот свет завистливый и душный
    Для сердца вольного и пламенных страстей?
Зачем он руку дал клеветникам ничтожным,
Зачем поверил их словам и клятвам ложным,
    Он, с юных лет постигнувший людей?..

Поправок тут было не много: вместо «вступил» во второй строке было вначале «бежал». Это «бежал» часть вины перелагало на самого Пушкина. Вместо «клеветникам ничтожным» раньше было «клеветникам безбожным». Далее возникает образ тернового венца на голове Пушкина и повторяется мысль, высказанная вначале, что Пушкин умер с жаждой мести.

Затруднением было подыскание подходящих эпитетов к слову «невежд»; вначале было «презрительных», потом «бесчувственных» и, наконец, окончательно — «насмешливых». Эпитетом к «жаждой мщенья» было сначала с «глубокой», а потом уже с «напрасной жаждой мщенья».

И прежний сняв венок,— они венец терновый,
    Увитый лаврами, надели на него:
        Но иглы тайные сурово
        Язвили славное чело;
Отравлены его последние мгновенья
Коварным шепотом насмешливых невежд,
И умер он — с напрасной жаждой мщенья,
С досадой тайною обманутых надежд.

Заканчивалось стихотворение первоначально четверостишием, вполне повторяющим стиховой чертеж начала: то есть тут опять четырехстопный ямб с чередованием женских и мужских: «песен — опять — тесен — печать».

Замолкли звуки чудных песен,
Не раздаваться им опять;
Приют певца угрюм и тесен,
И на устах его печать.

Не сразу давалась Лермонтову строка вторая: сначала он написал: «И не воскреснуть им опять», потом: «И не проснуться», наконец: «Не раздаваться».

Стихотворение заканчивалось, как мы видим, строками менее патетическими, чем четырнадцать предыдущих строк.

В таком виде произведение ходило по рукам, и ничего особенно антиправительственного никто тут не увидал, но оно вызвало споры по существу, это подлило масла в огонь и вызвало через несколько дней дышащие негодованием шестнадцать добавочных строк.

Раевский рассказывает, что к больному Лермонтову приехал лейб-медик Арендт, лечивший Пушкина, и рассказал ему подробности о последних днях его жизни.

Лермонтов находился под впечатлением этого рассказа, когда к нему пришел его родственник камер-юнкер Н. А. Столыпин. Разговор зашел о смерти Пушкина. Столыпин всячески защищал Дантеса. Лермонтов горячился и негодовал. «Разговор шел жарче, молодой камер-юнкер Столыпин сообщил, что иностранцам дела нет до поэзии Пушкина, что дипломаты свободны от внешних законов, что Дантес и Геккерн, будучи знатными иностранцами, не подлежат ни законам, ни суду русскому. Разговор принял было юридическое направление, но Лермонтов прервал его словами, которые после почти вполне поместил в стихах: «Если над ними нет закона и суда земного, если они палачи гения, то есть божий суд». Разговор прекратился, а вечером, возвратясь из гостей, я нашел у Лермонтова и известное прибавление, в котором явно выражался весь спор».

Такое объяснение давал С. А. Раевский на допросе, когда возникло дело о «непозволительных стихах».

Лермонтов о происхождении стихотворения дал, между прочим, такие показания:

«Я был еще болен, когда разнеслась по городу весть о несчастном поединке Пушкина... Некоторые из моих знакомых привезли ее ко мне, обезображенную разными прибавлениями. Одни — приверженцы нашего лучшего поэта — рассказывали с живейшей печалью, какими мелкими мученьями, насмешками он долго был преследуем.

Другие, особенно дамы, оправдывали противника Пушкина, называли его благороднейшим человеком, говорили, что Пушкин не имеет права требовать любви от жены своей, потому что был ревнив, дурен собой,— они говорили также, что Пушкин негодный человек и прочее... Никто не отвечал на эти последние обвинения. Невольное, но сильное негодование вспыхнуло во мне против этих людей...

Когда я стал спрашивать, на каких основаниях так громко они восстают против убитого, мне отвечали, что весь высокий круг общества того же мнения. Я удивился; надо мной смеялись. Наконец, после двух дней беспокойного ожидания, пришло печальное известие, что Пушкин умер. Я слышал, что некоторые люди, единственно по родственным связям или вследствие искательства принадлежащие к высшему кругу, не переставали омрачать память убитого и сеять разные невыгодные для него слухи. Тогда... я излил горечь сердечную на бумагу».

Добавочные шестнадцать стихов, написанные после похорон Пушкина, не сохранились в автографе, потому неизвестны и первоначальные варианты. Рифмовка здесь традиционная: abab, но разностопность еще более заметная, чем в других местах стихотворения. Из 16 строк 3 — восьмисложных, 1 — девятисложная («А вы, надменные потомки»), 1 — десятисложная («Пред вами суд и правда — все молчи!»), 1 — одиннадцатисложная, остальные — шестистопный ямб, то есть строки двенадцатисложные и тринадцатисложные. Все произведение по рифмовке и числу стоп состоит из девяти неравномерных частей. Самая большая — первая — 24 строки, самые маленькие — четверостишия.

«Последнее новоселье», написанное в Петербурге весной 1841 года и тогда же напечатанное, вызвано было перенесением праха Наполеона во Францию, что произошло в половине декабря 1840 года. В отличие от смерти Пушкина событие это вовсе не было неожиданным. Намерение перенести прах Наполеона на родину возникло еще в 1830 году. «Последнее новоселье» не было со стороны Лермонтова таким быстрым откликом на происшедшее, как за несколько лет до того «Смерть поэта». От события до написания стихотворения прошло полгода.

Но в условиях создания «Смерти поэта» и «Последнего новоселья» есть одна общая черта: событие в Париже волновало русское столичное общество, и по поводу его

велись яростные споры, причем обнаруживалось много различных точек зрения. Очень вероятно, что Лермонтов вел споры с Ростопчиной, которая еще летом 1840 года при первых слухах о готовящемся перенесении гробницы Наполеона в Париж написала стихотворение, где некоторые мысли были неприемлемы для Лермонтова, а другие совпадали с его собственными, например, два заключительных стиха:

Не сыщет исполин покоя
Там, где шумит толпа — пигмей.

В январе 1841 года появилось в журнале «Москвитянин» стихотворение Хомякова на ту же тему. Славянофильские тенденции Хомякова были чужды Лермонтову, но он разделял отрицательное отношение Хомякова к современной ему Франции. Некоторые мысли и образы Хомякова оказались близки Лермонтову, например:

С шумом буйных ликований,
Поздней ревностью полна,
В дни несчастья, в дни страданья
Изменившая страна.

У Лермонтова это выражено с необычайной силой и яркой изобразительностью, и это начиная с первой строки: «Меж тем как Франция, среди рукоплесканий...» Пафос негодования выразился в особой силой в двух местах:

Меж тем как мир услужливой хвалою
Венчает позднего раскаянья порыв
И вздорная толпа, довольная собою,
    Гордится, прошлое забыв,—
Негодованию и чувству дав свободу,
Поняв тщеславие сих праздничных забот,
Мне хочется сказать великому народу:
Ты жалкий и пустой народ!

И другое место, центральное в произведении:

А вы, что делали, скажите, в это время?
Когда в полях чужих он гордо погибал,
Вы потрясали власть, избранную как бремя?
    Точили в темноте кинжал?
Среди последних битв, отчаянных усилий,
В испуге не поняв позора своего,
Как женщина Ему вы изменили
    И как рабы вы предали Его.
Лишенный прав и места гражданина,
Разбитый свой венец Он снял и бросил сам,

И вам оставил Он в залог родного сына —
Вы сына выдали врагам!

Некоторые из этих выражений первоначально были менее удачны, например, вместо «отчаянных усилий» было «мучительных усилий», вместо «Вы сына выдали врагам» было «Вы сына продали врагам».

Исследователи указывают, что в стихотворении этом отразилось знакомство Лермонтова с некоторыми статьями Гегеля и Гейне.

Иной эмоциональный тон этого стихотворения сказался в более организованной форме стиха, чем это мы видели в «Смерти поэта». Здесь уже нет разнобоя рифмовки, везде обычное чередование женских рифм с мужскими. Есть даже строфика — стихотворение состоит из 19 четверостиший, но строфы не выдержаны и не одинаковы, так как этому мешает разносложность строк. Большинство строк имеет по тринадцать или по двенадцать слогов, последние строки каждого четверостишия имеют в большинстве случаев восемь слогов, но то и другое не проведено последовательно. Строки «И как рабы вы предали Его», «Зароем мы в спасенных Им стенах», хотя и являются заключительными в четверостишиях, имеют, однако, не восемь, а десять слогов, а стих «Так жадно, столько лет спокойствия и сна!» — тоже заключительный — имеет даже двенадцать слогов. Некоторые вторые строки четверостиший имеют десять слогов («Из вольности — орудье палача», «Отмеченный божественным перстом», «Безмолвною и гордою тоской», «Нарушена святая тишина»). Есть строки, имеющие одиннадцать слогов.

Таким образом, разносложность сохранена.

То же самое мы видим и в лермонтовской «Думе». Там тоже заключительные строки каждого четверостишия имеют большею частью или восемь или десять слогов, а остальные — тринадцать или двенадцать, но отступлений больше, чем в «Последнем новоселье»: есть первые строки одиннадцатисложные («Богаты мы едва из колыбели», «К добру и злу постыдно равнодушны», «Так тощий плод, до времени созрелый»), есть заключительные строки по двенадцать слогов («И перед властию — презренные рабы», «И час их красоты — его паденья час!»).

Кроме разносложности для обличительных стихов Лермонтова характерен декламационный стиль: вопросы, вос-

клицания. Вопросов и восклицаний немало и в приведенных выше отрывках. Можно привести хотя бы следующие: «Ты жалок потому, что», «И грустно мне, когда подумаю», «А вы, что делали, скажите, в это время?»

Особое значение имеют концовки:

И вы не смоете всей вашей черной кровью
Поэта праведную кровь!

Или

Как разрумяненный трагический актер,
Махающий мечом картонным.

Или

Насмешкой горькою обманутого сына
Над промотавшимся отцом.

Или

И дерзко бросить им в глаза железный стих,
Облитый горечью и злостью!..

Таковы концовки произведений, характерные для обличительных стихотворений; припомним, например, заключительное четверостишие у Пушкина в «Клеветникам России»: «Так высылайте же, витии, своих озлобленных сынов» и т. д. Негодующая сатира может быть сближаема с одой, где также требовались «разительные» картины и неожиданные мысли и образы.

Концовки в балладах Лермонтова совсем иные.

Заметно также, что наиболее сильные места в обличительных стихотворениях Лермонтова кроме концовок часто находятся в заключительных строках строф.

Например:

Как часто, пестрою толпою окружен,
Когда передо мной, как будто бы сквозь сон,
При шуме музыки и пляски,
При диком шопоте затверженных речей,
Мелькают образы бездушные людей,
Приличьем стянутые маски,

Когда касаются холодных рук моих
С небрежной смелостью красавиц городских
Давно бестрепетные руки,—
Наружно погружась в их блеск и суету,
Ласкаю я в душе старинную мечту,
Погибших лет святые звуки.

Тут дан резкий контраст: с одной стороны, «Приличьем стянутые маски», с другой — «Погибших лет святые звуки». Резкие контрасты также прием, излюбленный в одах. У зрелого Лермонтова нет од, но его обличительные стихотворения нередко включают в себя элемент элегии или элемент оды.

Можно отметить также большую роль эмоциональных эпитетов в обличительных стихах Лермонтова:

Отравлены его последние мгновенья
Коварным шопотом насмешливых невежд,
И умер он — с напрасной жаждой мщенья,
С досадой тайною обманутых надежд.

Несмотря на малое количество обличительных стихотворений, дошедших до нас от Лермонтова, они занимают важное место в его творчестве и по своему удельному весу, и по резонансу, какой они имели в русском обществе, и по той славе, которую они принесли автору их.

К этим произведениям применимы лермонтовские слова:

Приличьем скрашенный порок
Я смело предаю позору;
Неумолим я и жесток...

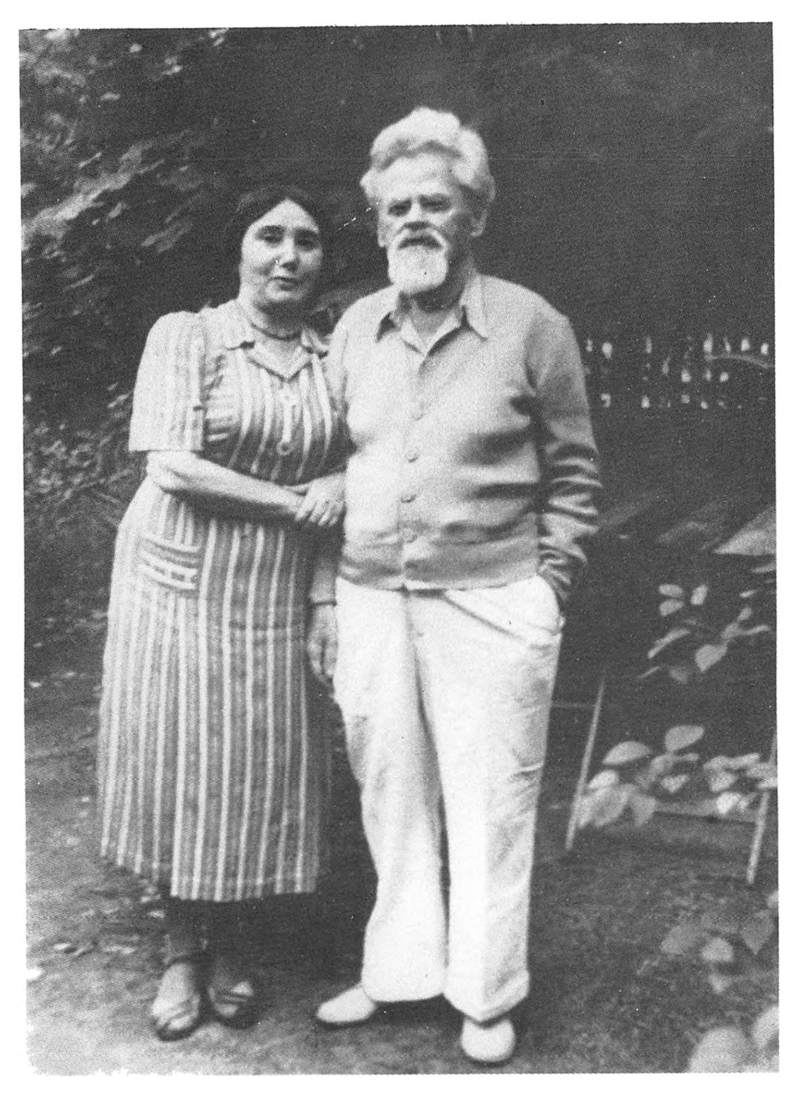
К гражданской лирике, но не к обличительным стихам можно отнести знаменитую «Родину», где в стихотворной технике легко заметить большое сходство с анализированными выше произведениями. Стихотворение делится на две части: в первой — вольная рифмовка (abab+ce+deed+fhfh), во второй — обычное чередование женских рифм с мужскими; в первой части — неравносложный стих, имеющий в основе шестистопный ямб, то есть тринадцатисложные или двенадцатисложные строчки, но есть исключения: стих «Не победит ее рассудок мой» имеет десять слогов, а «Ни слава, купленная кровью» — только девять. Есть и одиннадцатисложные строчки («Ее степей холодное молчанье» и «Ее лесов — безбрежных колыханье»), а последние двенадцать строк написаны обычным четырехстопным ямбом, как начало и конец «Смерти поэта».

Черновых вариантов только три. Вначале написано было:

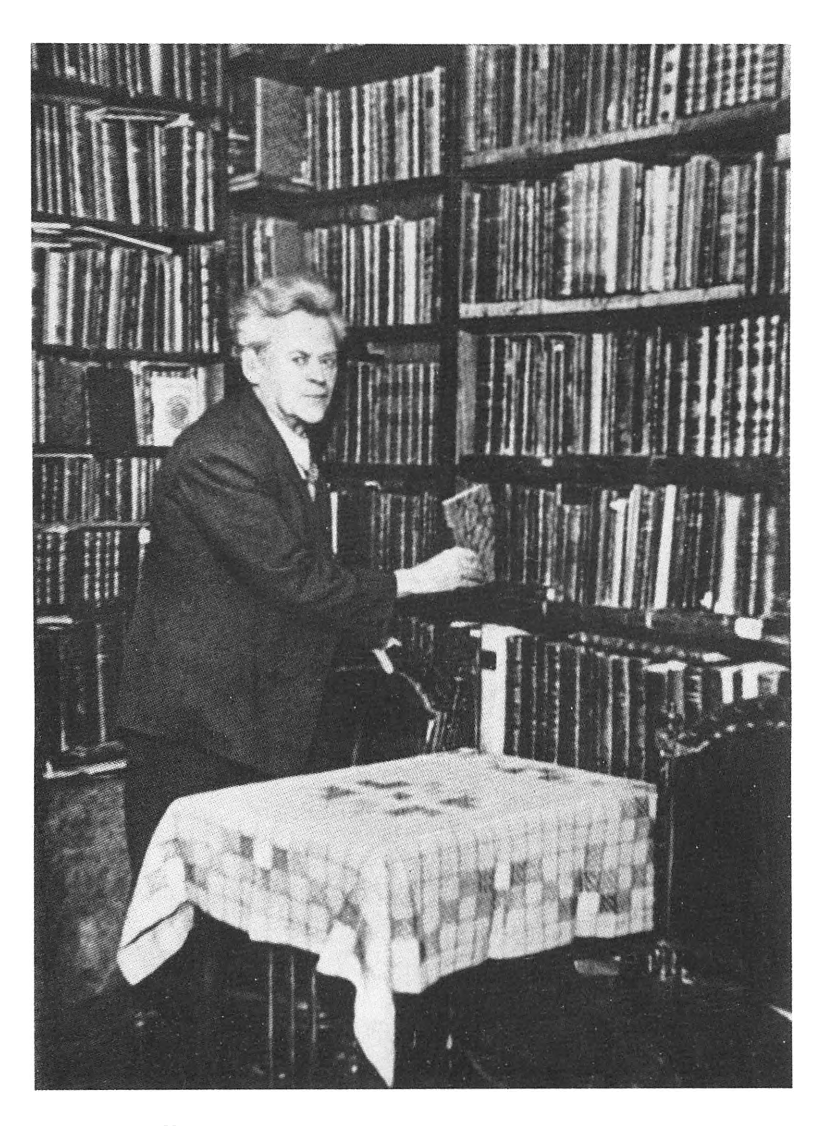
Ее полей холодное молчанье,
Ее лесов дремучих колыханье.



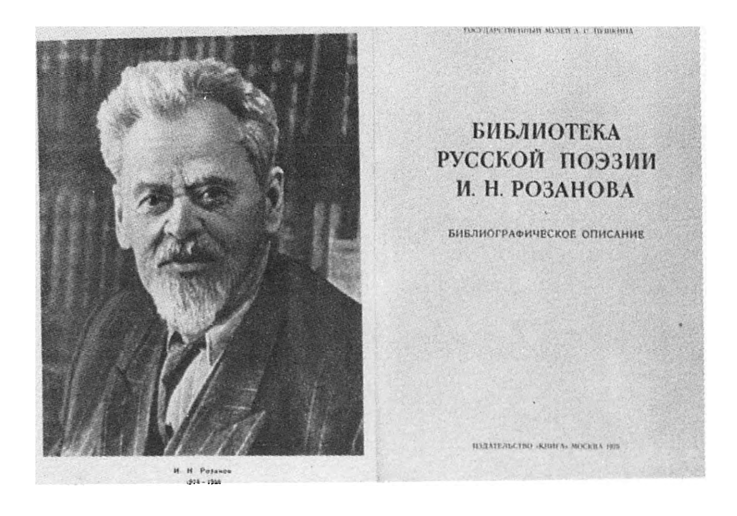
Ксения Александровна Марцишевская и Иван Никанорович Розанов



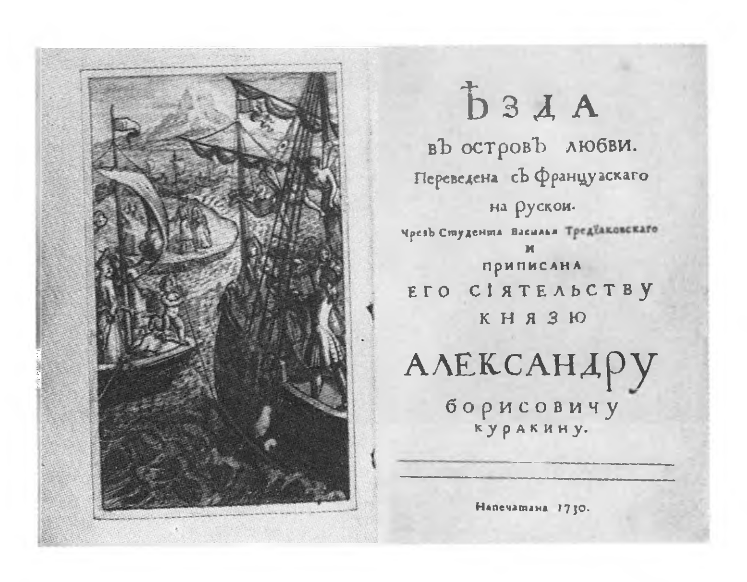
Ксения Александровна Марцишевская и Иван Никанорович Розанов



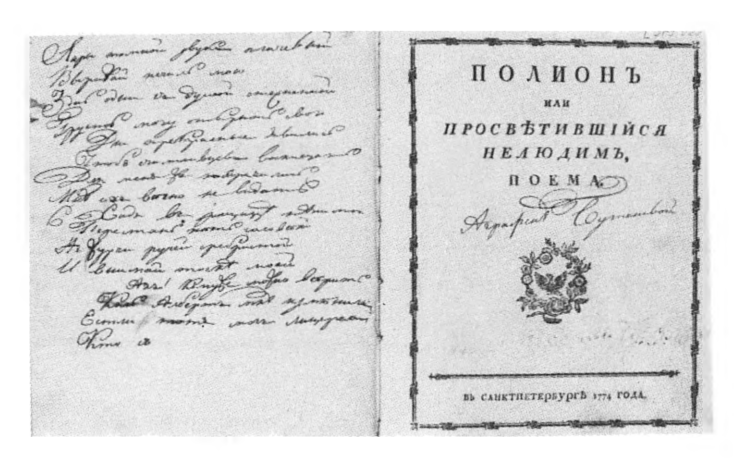
Иван Никанорович Розанов в своей библиотеке



Библиотека русской поэзии И. Н. Розанова. Библиографическое описание. Фронтиспис и титульный лист



Езда в остров любви. СПб., 1730. Титульный лист и фронтиспис



ПОЛИОНЪ
или
ПРОСВѢТИВШІЙСЯ
НЕЛЮДИМЪ,
ПОЕМА.

ВЪ САНКТПЕТЕРБУРГѢ 1774 ГОДА.

[Е. Урусова]. *Полион, или Просветившийся нелюдим. СПб., 1774.
Титульный лист и форзац*



ФЕДРА
ТРАГЕДІЯ
РАСИНА
ВЪ ПЯТИ ДѢЙСТВІЯХЪ
переводъ
М. ЛОБАНОВА.

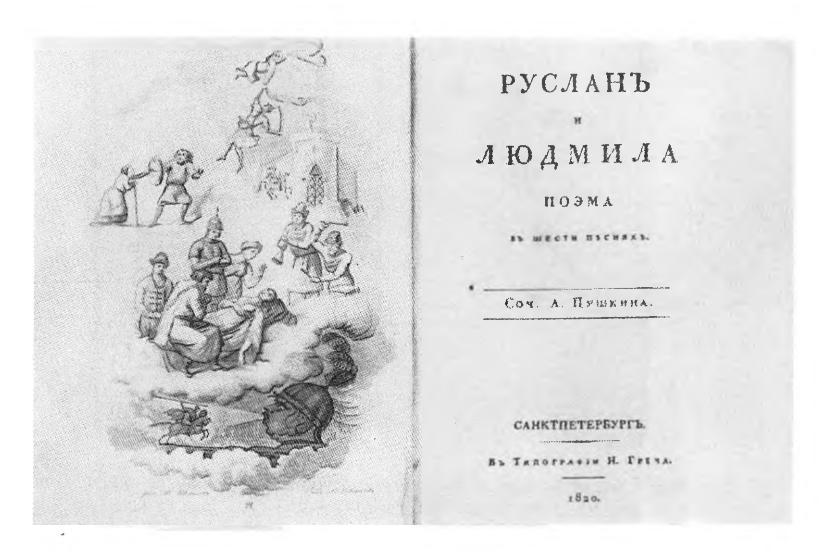
MDCCCXXIII

Трагедия Расина «Федра». Пер. М. Лобанова. СПб., 1823. Обложка



ФЕДРА,
ТРАГЕДІЯ ВЪ ПЯТИ ДѢЙСТВІЯХЪ

Расин. «Федра». Титульный лист с владельческой надписью: «Из книг К. Рылеева»


РУСЛАНЪ

и

ЛЮДМИЛА

ПОЭМА

въ шести пѣсняхъ.

Соч. А. Пушкина.

САНКТПЕТЕРБУРГЪ.

Въ Типографіи Н. Греча.

1820.

А. С. Пушкин. «Руслан и Людмила». СПб., 1820. Титульный лист и фронтиспис. Первая книга Пушкина

БАЙРОНЪ.

СМЕРТЬ

БАЙРОНА,

СТИХОТВОРЕНІЕ

В. Кюхельбекера.

МОСКВА.

Въ Типографіи Императорскаго Московскаго Театра, 1824 года.

У Содержателя А. Похорскаго.

В. Кюхельбекер. «Смерть Байрона». М., 1824. Титульный лист и фронтиспис



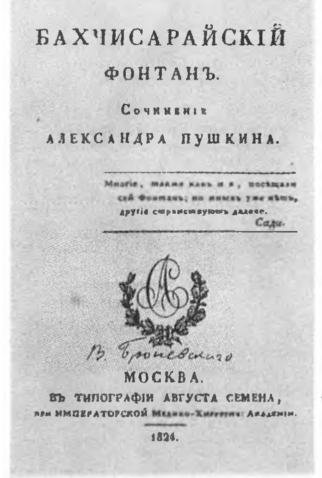
СОБРАНІЕ
СТИХОТВОРЕНІЙ,
относящихся
къ незабвенному 1812 году.

ЧАСТЬ П ВАЯ.

МОСКВА, 1814.
Въ Университетской Типографіи.

«Собрание стихотворений, относящихся к незабвенному 1812 году». М., 1814. Титульный лист

«Невский Альманах», изд. Е. Альдиным. СПб., 1826. Титульный лист



БАХЧИСАРАЙСКІЙ
ФОНТАНЪ.
Сочиненіе
АЛЕКСАНДРА ПУШКИНА.

Многіе, такъ же какъ и я, посѣщали
сей Фонтанъ; но иныхъ уже нѣтъ,
другіе странствуютъ далече.
Сади.

В. Броневского

МОСКВА.
Въ типографіи Августа Семена,
при Императорской Медико-Хирургической Академіи.
1824.

А. С. Пушкин. Бахчисарайский фонтан. М., 1824. Титульный лист с владельческой надписью В. Броневского

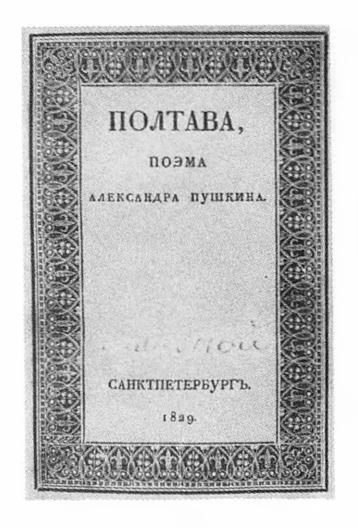


СТИХОТВОРЕНІЯ
АЛЕКСАНДРА ПУШКИНА.

Вторая Часть.

САНКТПЕТЕРБУРГЪ.
Въ Типографіи Департамента Народнаго Просвѣщенія.
1829.

«Стихотворения Александра Пушкина». Вторая часть. СПб., 1829. Обложка



ПОЛТАВА,

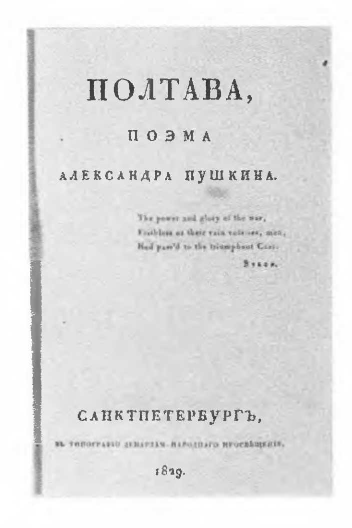
ПОЭМА

АЛЕКСАНДРА ПУШКИНА.

САНКТПЕТЕРБУРГЪ.

1829.

А. Пушкин. «Полтава». СПб., 1829. Обложка



ПОЛТАВА,

ПОЭМА

АЛЕКСАНДРА ПУШКИНА.

The power and glory of the war,
Faithless as their vain votaries, men,
Had pass'd to the triumphant Czar.

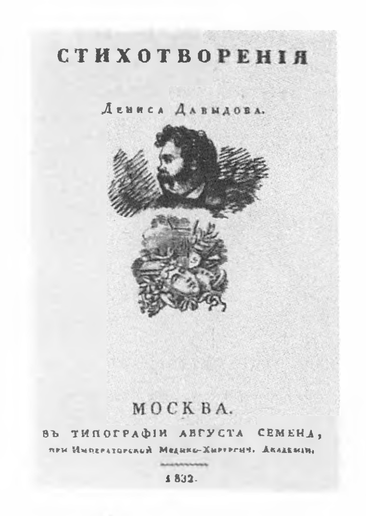
Byron.

САНКТПЕТЕРБУРГЪ,

ВЪ ТИПОГРАФIИ ДЕПАРТАМ. НАРОДНАГО ПРОСВѢЩЕНIЯ.

1829.

Титульный лист с эпиграфом из Байрона



СТИХОТВОРЕНIЯ

Дениса Давыдова.

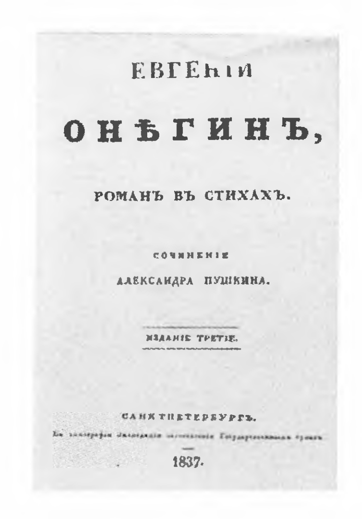
МОСКВА.

ВЪ ТИПОГРАФIИ АВГУСТА СЕМЕНА,

при Императорской Медико-Хирургич. Академiи,

1832.

Стихотворения Дениса Давыдова. М., 1832. Титульный лист



ЕВГЕНIЙ

ОНѢГИНЪ,

РОМАНЪ ВЪ СТИХАХЪ.

СОЧИНЕНIЕ

АЛЕКСАНДРА ПУШКИНА.

ИЗДАНIЕ ТРЕТIЕ.

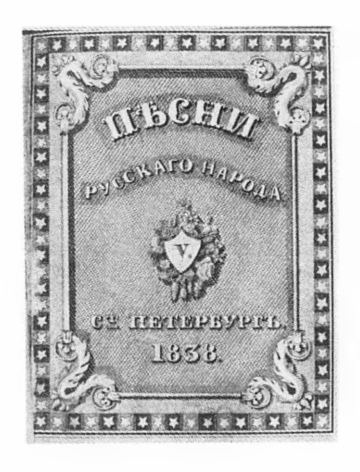
САНКТПЕТЕРБУРГЪ.

1837.

А. Пушкин. Евгений Онегин. Изд. третье. СПб., 1837. Титульный лист

«Северные цветы на 1826». СПб. Фронтиспис и титульный лист

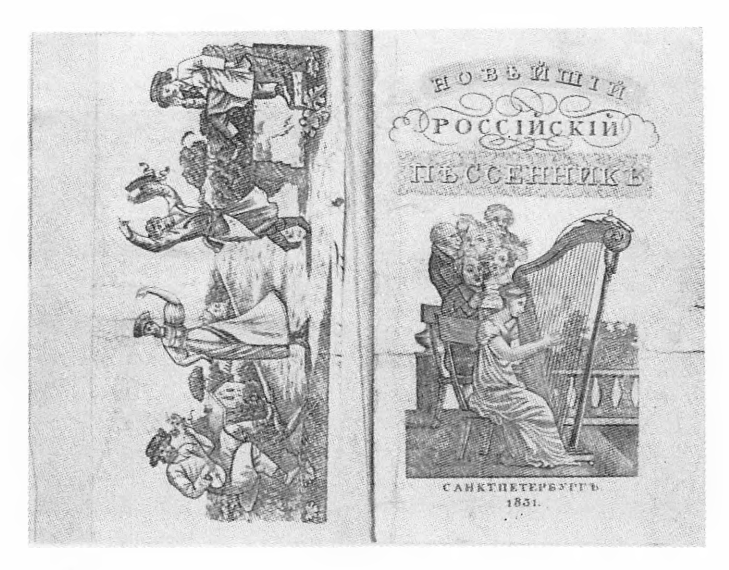
«Северные цветы на 1827». СПб. Фронтиспис и титульный лист



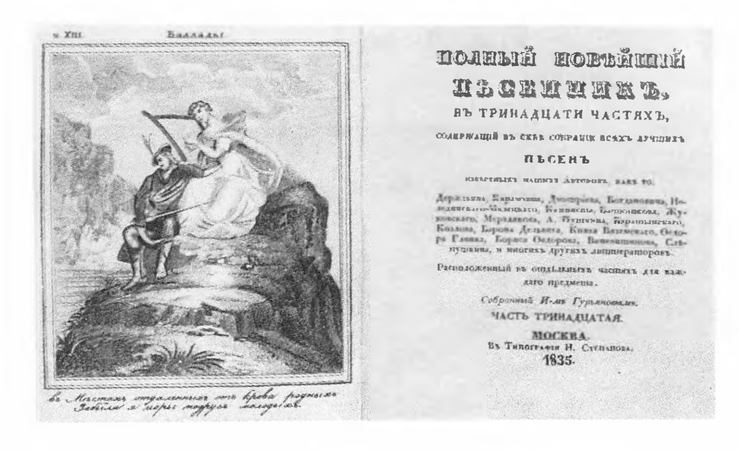


Сборник «Песни русского народа». СПб., 1838. Обложка

Стихотворения М. Лермонтова. СПб., 1840. Титульный лист



«Новейший Российский Песенник». СПб., 1831. Фронтиспис и титульный лист.



«Полный новейший песенник». М., 1835. Фронтиспис и титульный лист



Свободные русские песни. Кронштадт, 1863. Обложка



«Вечерние огни». Собрание неизданных стихотворений А. Фета. М., 1883. Титульный лист 1-го выпуска

Марьѣ Петровнѣ
Шеншиной

Ты всѣ стихи переплела
Въ одну тетрадь не безъ причины:
Ты при рожденьи ихъ была
И ты ихъ помнишь именины.

Ты различала съ давнихъ поръ,
Что вдохновила муза, что супруга,
Хвалить стихи свои — позоръ,
Еще стыднѣй хвалить другъ друга.

Москва
28 Января
1888 года

Стихотворное посвящение А. Фета жене М. П. Шеншиной на форзаце переплетенных в один том выпусков «Вечерних огней». 1888

Ивану Никаноровичу
Розанову
Валерій Брюсовъ въ знакъ
дружескаго сочувствія,
книжку моей далекой юности,
уже чужую мнѣ.
26 января 1918 года

О искусствѣ

Валерій Брюсовъ

МОСКВА
ТОВАРИЩЕСТВО ТИПОГРАФІИ А. И. МАМОНТОВА
Леонтьевскій переулокъ, д. Мамонтова
1899

Валерий Брюсов. О искусстве. М., 1899. Титульный лист с дарственной надписью В. Брюсова И. Розанову: «Ивану Никаноровичу Розанову в знак дружеского сочувствия, книжку моей далекой юности, уже чужую мне: 26 января 1918 года».



Валерий Брюсов. Urbi et orbi. *Стихи 1900—1903 гг. Обложка*



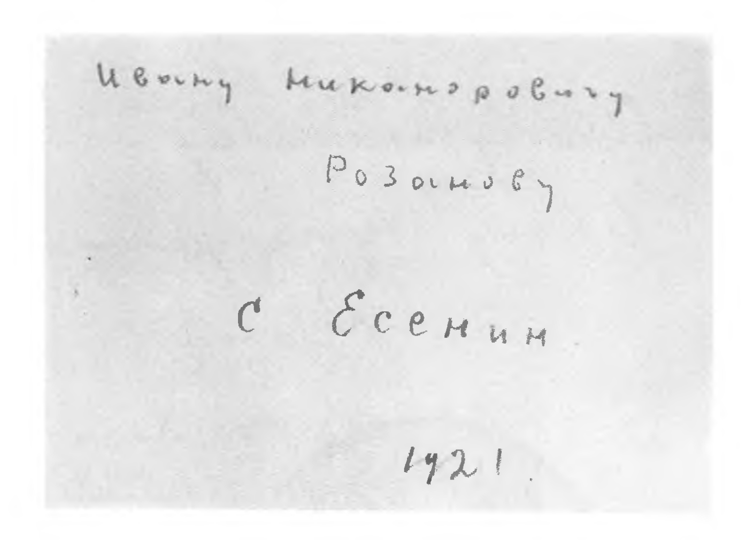
Валерий Брюсов. Опыты. М., 1916. Обложка



Валерий Брюсов. В такие дни. Стихи. 1919—1920. М., 1921. Обложка



Дарственная надпись В. Брюсова И. Розанову на титульном листе книги «В такие дни»: «Ивану Никаноровичу Розанову от уважающего автора. Валерий Брюсов. 1924»



Дарственная надпись С. Есенина И. Розанову на книге «Исповедь хулигана»: «Ивану Никаноровичу Розанову. С. Есенин, 1921»



Есенин. Исповедь хулигана. 1921. Обложка



Александр Блок. «Соловьиный сад». П., 1918. Обложка

Многоуважаемому
Ивану Никаноровичу
Розанову
на память.

ИЗДАТЕЛЬСТВО·АЛЬКОНОСТЪ

Ал. Блок.
17 мая 1920 г.
Москва.

Дарственная надпись А. Блока И. Розанову на титульном листе книги «Соловьиный сад»: «Многоуважаемому Ивану Никаноровичу Розанову на память. Ал. Блок. 17 мая 1920 г. Москва»

Потом «полей» было изменено на «степей», а вместо «дремучих» появилось «безбрежных». Лермонтову важно было подчеркнуть простор его родины; в следующей строке читаем: «Разливы рек ее, подобные морям». Эпитет «дремучих» мешал бы этому представлению.

Вместо «взором медленным пронзая ночи тень» было раньше «взором медленно пронзая ночи тень».

В стихотворении есть контраст: органическая любовь к родной природе и родному народу противопоставляется любви, основанной на заветных преданиях старины, «на славе, купленной кровью». В связи с этим наблюдается снижение стиля, которое приобретает особую остроту в концовке «Под говор пьяных мужичков».

Некоторые выводы:

1. Стих гражданской лирики Лермонтова заметно отличается от стиха его лирики интимной и баллад.

2. Под «железным стихом» надо понимать у Лермонтова стих обличительный, негодующий.

3. Стих этот ямбический, не напевный, а декламационный.

4. Строфическое построение здесь редко. Чаще Лермонтов пользуется разностопным ямбом и вольной рифмовкой.

5. Для гражданской лирики Лермонтова характерны прозаизмы, эффективные концовки и эмоциональные эпитеты. Наоборот, забота об инструментовке отходит на второй план: внутренние рифмы встречаются очень редко и т. д.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТЬ И ЭМОЦИОНАЛЬНОСТЬ ЛЕРМОНТОВСКИХ СТИХОВ

Любовь к изобразительным искусствам проходит через всю жизнь Лермонтова, и это, конечно, в какой-то степени помогало ему и в словесном творчестве.

Сохранились сведения, что Лермонтов в детстве увлекался лепкой из красного воска. «Он вылепил, например, охотника с собакой и сцены сражений. Кроме того, маленький Лермонтов составил театр из марионеток. Пьесы для этих представлений сочинял сам Лермонтов»[1].

В детстве Лермонтов брал уроки рисования и рисовал много и охотно, иногда дополняя рисунками свои стихотворения, иногда рисуя с натуры, иногда выражая таким образом свои чувства и настроения. Небольшое наводнение в Петербурге, очевидцем которого он был вскоре после того, как впервые приехал в Петербург, вызвало в нем мысль о возможности потопления города.

В. А. Соллогуб, автор «Тарантаса», рассказывает: «Лермонтов, одаренный большими самородными способностями к живописи, как и к поэзии, любил чертить пером и даже кистью вид разъяренного моря, из-за которого подымалась оконечность Александровской колонны с венчающим ее ангелом. В таком изображении отзывалась его безотрадная, жаждавшая горя фантазия»[2].

По воспоминаниям юнкерского товарища Лермонтова[3], «рисунки Лермонтова отличались замечательною бойкостью и уверенностью карандаша, которым он с одинаковым талантом воспроизводил как отдельные фигуры, так и целые группы из многочисленных фигур в различных положениях и движениях, полных жизни и правды».

Сохранилось довольно много рисунков и картин Лермонтова. Специалисты говорят, что рисунки пером или карандашом ему удавались лучше, чем картины, написанные масляными красками, а писанное с натуры лучше,

---

[1] «Русская старина», 1896, кн. 6, с. 648.

[2] «Воспоминания В. Соллогуба». Изд. «Academia», 1931, СПб., с. 183—184.

[3] Н. Н. Манвелова. См.: Полное собрание сочинений Лермонтова, 1913, т. V, с. 219.

чем создаваемое фантазией. У него был наблюдательный глаз и хорошая зрительная память.

В 1830 году он записал два своих давних впечатления: «Я помню один сон, когда я был еще восьми лет, он сильно подействовал на мою душу. В те же лета я один ехал в грозу куда-то; и помню облако, которое, небольшое, как бы оторванный клочок черного плаща, быстро неслось по небу; это так живо передо мною, как будто сейчас вижу...» И другое: «Когда я еще был мал, я любил смотреть на луну, на разновидные облака, которые в виде рыцарей со шлемами теснились будто вокруг нее, будто рыцари, сопровождающие Армиду в ее замок, полные ревности и беспокойства».

Воображение разыгрывалось, видимое переплеталось с воображаемым и вычитанным.

Лермонтов сам указывает, что это запомнившееся с детства сравнение использовано было им в драме «Испанцы».

Острая наблюдательность, точность и цепкость глаза и, наконец, зрительная память — все это понадобилось Лермонтову как художнику слова и в художественной прозе не менее, чем в стихах. В поэзии же особенной изобразительностью отличаются его баллады. Припомним, например, описание приближения каравана в «Трех пальмах»:

.... в дали голубой
Столбом уж крутился песок золотой...

Это первое появление — вдали, а затем уже стали различаться и детали.

Пестрели коврами покрытые вьюки,
И шел, колыхаясь, как в море челнок,
Верблюд за верблюдом, взрывая песок.

Мотаясь, висели меж твердых горбов
Узорные полы походных шатров;
Их смуглые ручки порой подымали,
И черные очи оттуда сверкали...
И, стан худощавый к луке наклоня,
Араб горячил вороного коня.

И конь на дыбы подымался порой,
И прыгал, как барс, пораженный стрелой;
И белой одежды красивые складки
По плечам фариса вились в беспорядке;
И, с криком и свистом несясь по песку,
Бросал и ловил он копье на скаку.

Такой ярко-красочной картины, полной движения, до Лермонтова не было в русской поэзии. Поражает и строгая последовательность: пестрота вьюков, покрытых коврами, обнаруживалась уже издали. После можно было увидать узорные полы походных шатров и, наконец, уже белой одежды красивые складки. Начинается с размеренного и тяжелого движения верблюдов, а кончается конем, прыгающим как барс, и ловкостью араба, бросающего и ловящего копье на скаку.

Это образец хотя и полного движения, но все же эпического пейзажа. Но пейзаж может быть и лиричен. Образец такого лирического пейзажа находим в лермонтовском «Споре»:

— Не боюся я Востока,—
Отвечал Казбек,—
Род людской там спит глубоко
Уж девятый век.
Посмотри: в тени чинары
Пену сладких вин
На узорные шальвары
Сонный льет грузин.
И склонясь в дыму кальяна
На цветной диван,
У жемчужного фонтана
Дремлет Тегеран.

Здесь также красочность и пестрота («узорные шальвары», «цветной диван»), но город Тегеран, дремлющий на диване, не может быть представлен зрительно, это только поэтический образ.

Вот у ног Ерусалима,
Богом сожжена,
Безглагольна, недвижима
Мертвая страна.

Эта картина уже проникнута лиризмом: и безглагольность и мертвенность страны показаны как результат божьего гнева.

Дальше, вечно чуждый тени,
Моет желтый Нил
Раскаленные ступени
Царственных могил;
Бедуин забыл наезды
Для цветных шатров
И поет, считая звезды,
Про дела отцов.

Все, что здесь доступно оку,
Спит, покой ценя...
Нет, не дряхлому Востоку
Покорить меня!

Последовательность описания тут иная, чем при описании каравана в «Трех пальмах», не по времени, а по месту; от более близких стран до более отдаленных. Здесь не только зрительные образы, но и осязательные («раскаленные ступени»), и слуховые («безглагольна», «бедуин поет... про дела отцов»), и чисто эмоциональные («дряхлый Восток»). И все это объединено одною мыслью: Восток спит — и одним настроением: его нечего бояться.

Картина, полная движения в «Трех пальмах», и картина сна и застоя в «Споре» одинаково ярки, ни одного лишнего слова, вялого или бледного образа. И в то же время удивительное богатство языка: только один эпитет «узорный» повторяется: «узорные полы шатров», «узорные шальвары».

Лермонтов не был ни в аравийской земле, ни в Тегеране, он не видал ни желтого Нила, ни царственных могил. Из описываемых им стран он знал хорошо только Грузию, и возможно, что сонный грузин в узорных шальварах под тенью чинары — одно из беглых впечатлений, закрепленных памятью. Все остальное взято из вторых рук, результат прочитанного или услышанного, подвергшегося творческой обработке. В процессе создания данных картин главную роль играла сила воображения.

А вот картина, созданная по личным воспоминаниям и потому еще более проникнутая лиризмом:

...памятью к недавней старине
Лечу я вольной, вольной птицей;
И вижу я себя ребенком; и кругом
Родные все места: высокий барский дом
И сад с разрушенной теплицей;

Зеленой сетью трав подернут спящий пруд,
А за прудом село дымится — и встают
Вдали туманы над полями.
В аллею темную вхожу я; сквозь кусты
Глядит вечерний луч, и желтые листы
Шумят под робкими шагами.

И странная тоска теснит уж грудь мою:
Я думаю об ней, я плачу и люблю,
Люблю мечты моей созданье

С глазами, полными лазурного огня,
С улыбкой розовой, как молодого дня
За рощей первое сиянье.

Здесь нет уже той красочности, как в изображении восточных стран. Здесь картина запустения и увядания: полуразрушенная теплица, заросший зеленью пруд, а в темной аллее желтые листья, шуршащие под ногами. Только дым над селом свидетельствует, что где-то тут живут люди, только туманы над полями говорят о вечной смене дня и ночи. В приведенном отрывке есть один смелый эпитет: улыбка розовая. Этого нельзя нарисовать, это можно только почувствовать, это то, что впоследствии получило обозначение «импрессионизм».

Вызывая в своем воображении картины прошлого, поэт вспоминает и «мечты своей созданье». Таким образом, здесь мечта о мечте, как в другом лермонтовском стихотворении («В полдневный жар в долине Дагестана») мы находим сон о сне, причем в этом втором сне содержится и третий.

Лермонтову снится, что он раненый лежит в полузабытьи в долине Дагестана и что ему, раненому, снится «веселый пир в родимой стороне» и она, душа которой погружена тоже в сон, и ей снится он, лежащий раненым в долине Дагестана.

Припомним этот «Сон» Лермонтова, названный Владимиром Соловьевым сном, возведенным в третью степень, и признаваемый «гениальным произведением и по форме, и по своеобразному замыслу, и по глубине нежного, щемящего чувства любви и тоски»[1].

У Пушкина такой сложный и, несмотря на это, изумительно мастерской композиции мы ни разу не встречаем.

Существует рассказ о том, что послужило Лермонтову творческим стимулом при создании им этого стихотворения. Говорят, что поэта случайно вдохновил некий Шульц своими воспоминаниями о пережитом после сражения под Ахульго, когда он лежал среди убитых и раненых. «Что я чувствовал? Чувствовал, конечно, беспомощность, жажду под палящими лучами солнца, но в полузабытьи мысли мои часто неслись далеко от поля сражения к той, ради которой я очутился на Кавказе. (Имеется в виду роман

[1] Мнение известного пушкиниста Н. О. Лернера (Академическое издание Лермонтова, 1910, т. II, стр. 481).

Шульца: родители любимой им девушки отказали ему, но она обещала ждать.) Помнит ли она меня, чувствует ли, в каком я жалком положении?» Лермонтов промолчал, но через несколько дней при встрече говорит: «Благодарю вас за сюжет, и он прочел мне: «В полдневный жар в долине Дагестана»[1].

Сражение под Ахульго происходило в 1839 году. Шульц пролежал на поле брани целый день. Потом его подобрали.

Рассказ Шульца должен был произвести впечатление на Лермонтова, но, чтобы создать на основе его лирическое стихотворение, кроме воображения нужно было освоить этот сюжет эмоционально и лично. Лермонтов должен был представить себя в подобном положении. Иначе стихотворение могло быть красочным, но сухим и холодным. И когда Лермонтов писал «И снилось мне», он действительно, вероятно, в своем воображении представлял лежащим на поле сражения не Шульца, а себя, и когда говорил о предмете любви раненого, то представлял себе не девушку, любимую Шульцем, но ему, Лермонтову, незнакомую, а кого-нибудь из тех, кто был предметом лермонтовских увлечений.

Л. П. Семенов предполагает[2], что могло быть влияние и фольклора. В одной из казачьих гребенских песен находим несколько аналогичный сон.

...Ох, не отстать-то тоске-кручинушке
  От сердечушка моего,
Как сегодняшнюю темную ноченьку
  Мне мало спалось,—
Мне мало спалось, на белой заре
  Много во сне виделось.
Во сне виделось: ох, будто б я, удал-добрый молодец,
Убитый на дикой степе лежу...
Ретивое мое сердечушко простреленное...

Аналогия интересная, но ничего фольклорного ни в образы, ни в язык своего стихотворения Лермонтов не внес.

Л. П. Семенов указывает, что Шульц много лет спустя, уже будучи генералом, рассказывая одному из своих знакомых про тот же эпизод из своей жизни, привел на память якобы первоначальный вариант лермонтовского «Сна».

---

[1] Академическое издание Лермонтова, 1910, т. II, стр 481.
[2] Л. П. Семенов. Лермонтов на Кавказе. Пятигорск, 1839, с. 137.

Он состоял из сорока строк и начинался следующим четверостишием:

В долине Кавказа, где скалы
Толпою теснятся кругом,
Лежал он с зияющей раной,
На смерть пораженный врагом.

Трудно предположить, что Шульц мог запамятовать, какой именно вариант дал ему Лермонтов, но так как все это рассказывает не он сам, а другое лицо якобы с его слов, то тут возможно усомниться в подлинности этого варианта. То, что тут другой размер и первая строка не рифмует с третьей, ничего еще не дает для суждения о подлинности: ведь и в «Воздушном корабле» первые строки не рифмуют с третьими. По первому четверостишию судить трудно, но Л. П. Семенов, видевший весь текст в сорок строк, вероятно, имеет полное право утверждать, что это стихотворение «является, как мы полагаем, одним из тех подражаний Лермонтову, которых не мало имеется в литературе, но приписываются ему без основания».

Но документально, на основании лермонтовского автографа, можно установить, как много и упорно работал поэт над текстом своего «Сна».

Лермонтов хотел первоначально начать строкой: «Приснилась мне долина Дагестана», но «Приснилась мне» зачеркнул и написал: «Мне снилась раз», и легко понять почему: это лучше в звуковом отношении. Кроме того, слово «приснилось» имеет несколько будничный оттенок, не подходящий к сюжету. Второй стих он начал словами «недвижим я лежал», но потом зачеркнул и весь стих написал в таком виде: «В долине той лежал недвижим я».

Много пришлось ему побиться с третьей строкой. Сначала написал: «В груди моей дымилась». «Дымилась» было заменено словом «чернела». Это слово также зачеркнуто. И потом весь стих принял такой вид: «В моей груди была живая рана». Четвертый стих вылился в такой форме: «Текла, дымясь, по каплям кровь моя».

Не меньше работы было и со второй строфой. Сначала было:

Навеки был закрыт мой взор туманом,
В груди смертельный был свинец,
По капле кровь точилася из раны.

Потом первая и третья строки были изменены, и четверостишие приняло вид:

И крепко спал я, сам того не зная.
В груди смертельный был свинец;
Из раны кровь точилась засыхая,
И вот что мне приснилось наконец.

Этот вариант не мог удовлетворить Лермонтова хотя бы уже потому, что вторая строка выпадала из размера. «В груди смертельный был свинец» — не пятистопный ямб, а четырехстопный. Не могла удовлетворить вторая строфа и по существу. Не совсем удачно было «сам того не зная» и четвертый стих «И вот что мне приснилось наконец», по тону своему не подходящий к сюжету. Четверостишие приняло новый вид:

Лежал я мертвый у ручья долины;
Громады скал теснилися кругом,
И солнце жгло их желтые вершины,
И третий день уж спал я мертвым сном.

Только третий стих удовлетворил взыскательного автора: «у ручья» заменено было более выразительным «на песке». У ручья могло быть несколько прохладнее, наконец, можно было дотянуться до него и освежиться, а важно было подчеркнуть тяжесть положения: полдневный жар, солнце жгло, и песок, конечно, был раскаленный. На этом же основании «И третий день уж» заменено было словами «И жгло меня — но...». Слово «громады» во второй строке заменено было более изобразительным «уступы».

Здесь кончалась первая часть стихотворения. Сопоставим, как было в первоначальном варианте и что получилось в окончательной редакции:

Первоначальный вариант

Мне снилась раз долина Дагестана:
В долине той лежал недвижим я,
В моей груди была живая рана,
Текла, дымясь, по каплям кровь моя.

И крепко спал я, сам того не зная.
В груди смертельный был свинец;
Из раны кровь точилась засыхая,
И вот что мне приснилось наконец.

Окончательная редакция

В полдневный жар в долине
Дагестана
С свинцом в груди лежал
недвижим я;

Глубокая еще дымилась рана;
По капле кровь точилася моя.

Лежал один я на песке долины;
Уступы скал теснилися кругом,
И солнце жгло их желтые вершины
И жгло меня — но спал я
мертвым сном.

Другой поэт удовлетворился бы и первым вариантом, но чем крупнее дарование, тем крепче и упорство,— выражаясь языком Лермонтова,— «во всем дойти до совершенства». Гений помимо всего прочего — непременно необычайно требователен к самому себе и необычайно трудоспособен. Таков был Пушкин. Таков и Лермонтов.

Обратим внимание на некоторые художественные штрихи. Как выразительны эти слова «еще» («еще дымилась рана»), «по капле» вместо «по каплям», «точилася» вместо «текла». Все это очень уточняет момент, а также и состояние раненого.

Вторая часть стихотворения говорит о сне раненого. Первая заканчивалась словами «спал я мертвым сном». Вторую Лермонтов думал было начать:

Но я смотрел духовными очами
На светлый пир в далекой стороне.
Меж юных жен, украшенных цветами,
Шел разговор веселый обо мне.

Но «духовные очи» не удовлетворили автора, и он изменил весь стих: «И снился мне сияющий огнями»; союз «но» пришлось убрать; вместо «На светлый пир» Лермонтов пишет «Роскошный пир», а потом «Вечерний пир», что гораздо лучше и по существу, и в звуковом отношении. Эпитет «в далекой» заменяется гораздо более эмоциональным «в родимой (стороне)», слово «украшенных» заменено словом «увенчанных», опять-таки более выигрышных в звуковом отношении, где ценимый многими поэтами (начиная с Батюшкова) звук **ч** перекликается с тем же звуком в слове «вечерний» в предыдущей строке.

В четвертой строке изменений было гораздо меньше. Две первых строки дались сразу:

Но в разговор веселый не вступая,
Сидела там задумчиво одна.

Эпитет к «сну», в который была погружена «душа ее младая», дался не сразу. Сначала «чудный сон»,— но

чего же тут «чудного», если любимый человек при смерти,— потом «черный сон» и, наконец, уже более эмоциональный эпитет: «грустный сон». Четвертая строка начиналась словом «Таинственно», а потом исправлено «Бог знает чем».

Пятая строфа составляет заключительную часть стихотворения: в ней рассказывается содержание третьего сна, что видела любимая раненым девушка. Сначала эта пятая строфа складывалась так:

И снилась ей песчаная поляна,
И бледный труп, недвижный и немой;
В его груди дымясь чернела рана,
И кровь текла хладеющей струей.

«Песчаная поляна» заменена была теми же словами, которые были в первой строчке: «долина Дагестана». Б. М. Эйхенбаум говорит: «Сон героя и сон героини — это как бы два зеркала, взаимно отражающие действительные судьбы каждого из них и возращающие друг другу свои отражения»[1].

Вторая строчка не могла удовлетворить автора своими эпитетами, ставшими для Лермонтова 1841 года слишком трафаретными. В «Шильонском узнике» был стих «Недвижный, темный и немой». В исправленной редакции появился эпитет гораздо более эмоциональный.

«Знакомый труп лежал в поляне той», потом «поляна» была заменена словом «долина», которое таким образом повторяется в четвертый раз, что является вполне естественным, так как это основное место действия, вокруг которого все и вертится. В последней строке слово «текла» заменено было словом «лилась».

Вторая и третья части стихотворения, эмоционально насыщенные, приняли такой окончательный вид:

И снился мне сияющий огнями
Вечерний пир в родимой стороне.
Меж юных жен, увенчанных цветами,
Шел разговор веселый обо мне.

Но в разговор веселый не вступая,
Сидела там задумчиво одна,
И в грустный сон душа ее младая
Бог знает чем была погружена;

---

[1] Лермонтов. Полное собрание сочинений. «Academia», 1936, т. II, стр. 252.

И снилась ей долина Дагестана;
Знакомый труп лежал в долине той;
В его груди дымясь чернела рана,
И кровь лилась хладеющей струей.

Высокую оценку дал этому лермонтовскому стихотворению Чернышевский[1].

«Прекрасное есть проявление идеи в одном отдельном предмете: потому случайности — необходимое свойство прекрасного. Так, идея «предсмертные грезы любящего» — мысли о том, что тяжело и ей теперь, должна принять, переходя в область прекрасного, например, такую форму». Дальше цитируется целиком лермонтовское стихотворение «В полдневный жар в долине Дагестана».

Потом Чернышевский продолжает: «Здесь все, с начала до конца, облечено формою случайности: и положение обоих лиц, и время, и место, и все подробности. Прекрасное всегда является в подобном виде».

В очень многих юношеских стихотворениях и сравнительно в немногих зрелого периода лиризм выражается у Лермонтова непосредственно от первого лица, как излияние чувств. В таких случаях изобразительная сторона отходит на задний план, уступая место напряженной эмоциональности.

И к этим стихотворениям можно применить слова Чернышевского, что идея тут выражается в форме случайности. Например, идея — «настоящая сильная любовь, глубокое и цельное чувство не зависит от времени» — может принять форму страсти уже умершего к еще живущей любимой женщине. Это мы находим в лермонтовском стихотворении 1841 года «Любовь мертвеца». Название не сразу определилось. Сначала было совершенно неудачное: «Новый мертвец», потом лучше: «Живой мертвец», но так как этот мертвец проявляет себя только в одном отношении, как все еще продолжающий любить ту, кого любил при жизни, заглавие было уточнено: «Влюбленный мертвец», и, наконец, так как тут важен не сам мертвец, а его любовь, то найдено было Лермонтовым лучшее и окончательное заглавие: «Любовь мертвеца».

Эмоциональная напряженность чувствуется уже в первой строфе, особенно в словах «всегда, везде».

Пускай холодною землею
Засыпан я,

[1] Н. Чернышевский. Статьи по эстетике. М., 1932, стр. 158.

О, друг! всегда, везде с тобою
Душа моя.
Любви безумного томленья,
Жилец могил,
В стране покоя и забвенья
Я не забыл.

Первая половина второй строфы раньше имела такой вид:

Без страха в час последней муки
Покинув свет,
Отрады ждал я от разлуки —
Отрады нет.

Потом четвертый стих был изменен на «Разлуки нет». Дело не в том, что нет отрады, важно, что и смерть не могла разлучить.

Третья строфа при первой публикации стихотворения в альманахе «Утренняя заря» 1842 года, по требованию цензуры, была выброшена:

Что мне сиянье божьей власти
И рай святой?
Я перенес земные страсти
Туда с собой.
Ласкаю я мечту родную
Везде одну;
Желаю, плачу и ревную,
Как в старину.

Четвертая строфа развивает подробнее мысль о ревности мертвеца:

Коснется ль чуждое дыханье
Твоих ланит,
Моя душа в немом страданье
Вся задрожит.
Случится ль, шепчешь засыпая
Ты о другом,
Твои слова текут пылая
По мне огнем.

И, наконец, в последней строфе грозное и категорическое напоминание:

Ты не должна любить другова,
Нет, не должна.

Это стихотворение навеяно было стихотворением французского поэта Альфонса Карра. Оно имеется в русском

переводе Н. П. Грекова. Вот несколько строф для сравнения с лермонтовским стихотворением:

Мне грудь земля во тьме могилы
    Уж не гнетет.
Меня давно уж голос милый
    К себе зовет.
Передо мной уже, сияя,
    Льет солнце свет,
И в небе ангелы, летая,
    Мне шлют привет.
Но всю храню земную страсть я
    И не таю,
Что без любви ее нет счастья
    Мне и в раю...

И т. д.

В конце стихотворения молитва мертвеца творцу:

Чтоб все мое блаженство рая
    Он отдал ей.

Легко видеть, что тема любви мертвеца у Лермонтова разработана совершенно иначе. У французского поэта мертвец желает райского блаженства своей милой здесь, на земле. Он готов на самопожертвование. Никакой ревности он не испытывает. Лермонтовский же мертвец земные страсти ценит выше райского блаженства. Цензура недаром запретила как богохульство его пренебрежительное восклицание:

Что мне сиянье божьей власти
    И рай святой?

Еще сильнее «с небом гордая вражда» выражена в лермонтовском стихотворении «Благодарность». Если в стихотворении «Любовь мертвеца» мы находим стремительную страстность, то «Благодарность» полна сдержанного негодования, чувства обиды, прикрывающегося холодной иронией, что особенно подчеркнуто двумя заключительными строками, начинающимися нарочитым прозаизмом:

Устрой лишь так...

Мастерство поэта сказалось и в выборе выражений, наиболее подходящих для передачи чувства обиды, например, в соединении потивоположных понятий, как «отрава поцелуя», «клевета друзей» (фигура оксюморон), и в искусной архитектонике этого небольшого стихотворения.

Первая строка еще не обнаруживает ни горечи, ни иронии: «За все, за все тебя благодарю я». Читатель мог подумать, что речь пойдет о какой-то искренней и горячей благодарности, особенно в связи с этим повторением: «За все, за все». Слово «тебя» печаталось с маленькой буквы, и не сразу можно было догадаться, что это обращение к богу.

Далее идет раскрытие, за что же именно надо благодарить. Это перечисление занимает пять строк — от второй, кончая шестой. Все они начинаются с того же предлога «за», как и первая строка:

За тайные мучения страстей,
За горечь слез, отраву поцелуя,
За месть врагов и клевету друзей,
За жар души, растраченный в пустыне,
За все, чем я обманут в жизни был...

Идет постепенное нарастание: «мучения страстей» — очень обычная вещь, и это еще не очень вразумительно,— ведь страсти дают не только мучения, но и минуты радости. Третий стих «горечь слез» и «отрава поцелуя» — это переход от общего к более частному: «мучения страстей» конкретизируются. Следующая строка посвящена обидам от людей: друзья оказываются не лучше врагов.

Далее результат общения с людьми: жар души оказался растраченным в людской пустыне. Эта строка лучше всего выражает идею стихотворения.

Концовка «Устрой лишь так» и т. д. предвосхищает почтительное возвращение билета у Достоевского в «Братьях Карамазовых».

Подобного стихотворения не было и не могло быть до Лермонтова. С лермонтовской «Благодарности» начинается в русской литературе богоборчество.

И «Любовь мертвеца», и это стихотворение — типично лермонтовские, оригинальные и по мысли, и по оформлению.

Выражение «горечь слез» очень характерно для Лермонтова.

Любопытно сопоставить это выражение с отношением к слезам в долермонтовской поэзии. У Батюшкова, например, мы читаем:

Тут грудь кропя горючими слезами,
Соединив уста с устами,
Всю чашу радости мы выпили до дна.

Дело идет о свидании любящих после долгой разлуки. Для Батюшкова характерны «Любви бесценны слезы» («Ложный страх», то же в X элегии Тибулла). Есть у него также «слезы умиленья», и слезы надгробные, и «слезы скорби», вызванные созерцанием развалин Москвы после 1812 года.

Все это совсем другие слезы, чем в поэзии Лермонтова.

То же самое и у Пушкина. Это или слезы влюбленности («И божество, и вдохновенье, и жизнь, и слезы, и любовь»), или слезы мечтательности («Ты в страсти горестной находишь наслажденье; тебе приятно слезы лить»), или улыбка сквозь слезы («И вашей радости беспечной сквозь слезы улыбнуся я»), или слезы, вызванные сладостными воспоминаниями («В очах родились слезы вновь; Душа кипит и замирает, Мечта знакомая вокруг меня летает»), или явившиеся в связи с изменой и клеветой («слезы, муки измены, клевета, все на главу мою обрушилося вдруг»). Разнообразие большое как в степени сладости или горечи этих слез, так и в поводах, которые их вызывают.

Но у Пушкина совершенно было бы невозможно такое обращение к ребенку:

Не скучны ли тебе непрошеные ласки?
Не слишком часто ль я твои целую глазки?
Слеза моя ланит твоих не обожгла ль?

Слеза, обжигающая ребенка, горькие слезы Наполеона, капающие на холодный песок, слеза Демона, прожигающая камень, слезы отчаяния гордого и беспомощного Мцыри («Тогда на землю я упал; И в исступлении рыдал И грыз сырую грудь земли; И слезы, слезы потекли в нее горючею росой»).

Наконец, материнские слезы («Сколько горьких слез украдкой я в ту ночь пролью!») — вот слезы, характерные для лермонтовской поэзии.

Очень эмоционально стихотворение Лермонтова «Ребенку». По словам Висковатова, стихотворение это связано с глубокой и продолжительной любовью Лермонтова к Вареньке Лопухиной, в замужестве Бахметьевой. Ревнивый муж запретил Вареньке видеться с Лермонтовым. У Вареньки была дочь, и вот что рассказывает Висковатов, очевидно, со слов Шан-Гирея, о встрече Лермонтова с этой девочкой:

«Раз только Лермонтов имел случай в третьем месте увидать дочь Варвары Александровны. Он долго ласкал ребенка, потом горько заплакал и вышел в другую комнату»[1].

Привожу первые восемнадцать строк этого стихотворения:

О грезах юности томим воспоминаньем,
С отрадой тайною и тайным содроганьем,
Прекрасное дитя, я на тебя смотрю...
О, если б знало ты, как я тебя люблю!
Как милы мне твои улыбки молодые,
И быстрые глаза, и кудри золотые,
И звонкий голосок! — Не правда ль? говорят,
Ты на нее похож? — Увы! года летят:
Страдания ее до срока изменили;
Но верные мечты тот образ сохранили
В груди моей; тот взор, исполненный огня,
Всегда со мной.— А ты, ты любишь ли меня?
Не скучны ли тебе непрошеные ласки?
Не слишком часто ль я твои целую глазки?
Слеза моя ланит твоих не обожгла ль? —
Смотри ж, не говори ни про мою печаль,
Ни вовсе обо мне... К чему? Ее, быть может,
Ребяческий рассказ рассердит иль встревожит...

Ни у Жуковского, ни у Пушкина мы нигде не найдем выражения такой нежности, как в приведенных стихах. Вопрос «Не правда ль, говорят, ты на нее похож?» указывает, что это — ребенок женщины, любимой поэтом, но соединившей свою судьбу с другим. Стих «Страдания ее до срока изменили» подтверждает убеждение Висковатова, что здесь имеется в виду Варвара Александровна Лопухина (Бахметьева).

«Весной 1838 года Варвара Александровна приехала с мужем в Петербург, проездом за границу»,— рассказывает Шан-Гирей.

Он дал знать об этом Лермонтову, а сам поскакал к ней. «Боже мой,— продолжает он,— как болезненно сжалось мое сердце при ее виде! бледная, худая, и тени не было прежней Вареньки, только глаза сохраняли свой блеск и были такие же ласковые, как и прежде». Просьба поэта, обращенная к ребенку, не рассказывать о нем матери и не проклинать его усиливает впечатление таинственности, и нельзя не согласиться с С. В. Шуваловым, который,

[1] Сочинения Лермонтова под ред. П. А. Висковатова. М., 1891, т. V, стр. 291.

отметив необыкновенное мастерство композиции в этом стихотворении, говорит: «Тайна любви и связанных с нею страданий остается, в сущности, нераскрытой, но она вызывает у читателей ряд эмоциональных образов и сообщает пьесе глубокую проникновенность и значительность»[1].

По эмоциональному тону лирика Лермонтова довольно разнообразна, но грусть или элемент грусти есть почти во всех его стихотворениях, хотя и тут чувствуется лермонтовское своеобразие, но в общем Лермонтов в этом отношении не выделяется резко среди других поэтов двадцатых — тридцатых годов, когда элегическое настроение было господствующим.

Стихотворений со светлой эмоциональностью у Лермонтова очень мало. Природа, родина, дети, музыка, а изредка и религиозное чувство — вот что вносит минутами умиротворение в его вечно тоскующую душу. При этом следует отметить, что минуты религиозного умиления хотя и выражаются в прекрасных стихах, но по существу малооригинальны. Шевырев указывал, что лермонтовская «Молитва» («В минуту жизни трудную») повторяет Жуковского. Гораздо своеобразнее произведения, где «с небом гордая вражда». Таковы «Благодарность», «Любовь мертвеца», поэма «Демон» и др.

Для юношеских стихов Лермонтова необычайно характерна мятежность. Лучшим выражением ее не только у Лермонтова, но и вообще во всей русской лирике является знаменитый «Парус». Напомним, что стихотворение это сочинено, когда поэту было 18 лет.

В последние годы жизни Лермонтов все более и более отходит от юношеских настроений, все более и более становится поэтом-реалистом. Это прекрасно осознано было им самим:

Любил и я в былые годы,
В невинности души моей,
И бури шумные природы,
И бури тайные страстей.

Но красоты их безобразной
Я скоро таинство постиг,
И мне наскучил их несвязный
И оглушающий язык.

---

[1] С. В. Шувалов. Лермонтов. М., 1925, стр. 74.

Люблю я больше год от году,
Желаньям мирным дав простор,
Поутру ясную погоду,
Под вечер тихий разговор.

Но и в юности, и особенно в зрелый период своего творчества Лермонтову, более чем кому-либо, удавались стихотворения, проникнутые пафосом негодования.

До Лермонтова можно указать только одно стихотворение такого настроения и такой же силы — это «Клеветникам России» Пушкина, после Лермонтова, пожалуй, тоже только одно: «Скифы» Блока. Все остальные, хотя бы даже и озаглавлены были «Негодование», как, например, у Вяземского, ни в какое сравнение с лермонтовскими негодующими стихами идти не могут. Лермонтовское негодование вызывается самыми разнообразными поводами: и политическими событиями, как, например, в «Последнем новоселье», и «надменными потомками известной подлостью прославленных отцов» в «Смерти поэта», и пустотой и лицемерием светского общества («Как часто, пестрою толпою окружен»). Из юношеских стихотворений к этой категории надо отнести загадочное послание «К***» («О, полно извинять разврат!»).

Не столько негодованием, сколько чувством презрения проникнуты стихотворения «Дума» и «Кинжал».

Большинство шедевров лермонтовской лирики выражают настроения и мысли поэта не непосредственно, а при помощи образов, которые являются символами переживаемых им чувств и мыслей. Таковы «Парус», «Сосна», «Утес», «Дубовый листок» и даже баллады «Три пальмы», «Воздушный корабль» и т. д.

Изобразительность и эмоциональность есть и в лермонтовской прозе. В сущности, эти качества, особенно изобразительность, необходимы у каждого художника слова. Каждый подлинный поэт непременно в то же время и художник слова, но не каждый художник слова поэт.

Текст двух строчек из лермонтовского описания приближения каравана в «Трех пальмах» можно было бы передать в прозе, не меняя ни одного слова.

«Взрывая песок и колыхаясь, как челнок в море, шел верблюд за верблюдом». Картина осталась совершенно та же, ничего не упущено, сохранены полностью все те же звуки, изменился только порядок расположения слов, а следовательно, и звучание. Стихотворство, лишенное художественного словесного содержания, только стихотворст-

во, а не поэзия. И художественная проза требует благозвучия. Поэзия же начинается там, где художественное слово облечено в высшую форму благозвучия — в форму стихотворную. Вот почему так важна в стихах музыкальность.

Вот несколько итогов:

1. У Лермонтова с детства была склонность к изобразительным искусствам. Он любил рисовать, но в стихах его пансионского и студенческого периода изобразительная сторона не всегда ему удавалась (см. выше: гл. 2-я и 3-я).

2. В период зрелого творчества Лермонтов ярче всего проявляет свой талант изобразительности в балладах. Тут и картины, полные движения («Три пальмы»), и галерея ярких и пестрых пейзажей («Спор»), и лирический пейзаж («1-е января»).

3. Творческая история стихотворения «Сон» наглядно обнаруживает, как упорно работал Лермонтов для достижения наибольшей изобразительности наряду с наибольшей эмоциональностью.

4. Как образцы эмоциональной напряженности могут быть указаны у Лермонтова: «Любовь мертвеца», «Благодарность», «Ребенку».

ГЛАВА ВОСЬМАЯ

МУЗЫКАЛЬНОСТЬ ЛЕРМОНТОВА, СТИХИ О ПЕСНЯХ И ЗВУКАХ. СОРЕВНОВАНИЕ С ПУШКИНЫМ

Как ни любил Лермонтов заниматься рисованием, но музыка и пение играли в его жизни, по-видимому, еще большую роль. Он не только любил слушать пение и музыку, но и сам пел и играл на скрипке и на рояли. Более того, он даже был немножко композитором. Это необходимо отметить и подчеркнуть, во-первых, потому, что далеко не у всех поэтов, даже крупных, замечаются такие склонности, а во-вторых, потому, что эта любовь к музыке и пению не могла не отразиться и на характере его стихов.

В августе 1835 года А. М. Верещагина пишет[1] Лермонтову, только что произведенному в офицеры: «Дорогой Мишель, я спокойна за ваше будущее — вы будете великим человеком...» — и далее осведомляется о его занятиях литературой, рисованием и музыкой.

«Вы мне ничего не говорите о ваших сочинениях. Надеюсь, что вы продолжаете писать... Что же касается вашего рисования, говорят, что вы делаете поразительные успехи, и я этому верю. Пожалуйста, Мишель, не забрасывайте этот талант; картина, которую вы прислали Алексису, очаровательна. А ваша музыка? По-прежнему ли вы играете увертюру из Портичи, поете ли дуэт Семирамиды, полагаясь на свою удивительную память, поете ли вы его, как раньше, во весь голос и до потери дыхания?»

По-видимому, пение Лермонтова не было артистическим, но он пел от души, во весь голос, удовлетворяя потребность своей натуры. Это подтверждается и еще одним свидетельством.

У В. В. Боборыкина, знавшего Лермонтова по юнкерской школе, есть воспоминание о том, как в 1837 году он встретил во Владикавказе Лермонтова с каким-то французом-путешественником. Они сидели за столом, рисовали виды Кавказа, «во все горло распевая» по-французски песенку про свободу.

Хотя Лермонтов и был живописцем, звуки в его психике играли, по-видимому, еще большую роль, чем краски.

---

[1] Оригинал письма написан по-французски.

Это обозначилось уже с младенчества.

По свидетельству друга Лермонтова С. А. Раевского, который о детских годах поэта слышал, вероятно, от самой Арсеньевой: «С нежнейшего возраста бабушка следила за играми внука. Ее поражала ранняя любовь его к созвучиям речи. Едва лепетавший ребенок с удовольствием повторял слова в рифму: «пол — стол» или «кошка — окошко» ему ужасно нравились, и, улыбаясь, он приходил к бабушке поделиться своею радостью. Пол в комнате маленького Лермонтова был покрыт сукном. Величайшим удовольствием мальчика было ползать по нем и чертить мелом»[1].

Такая ранняя восприимчивость к созвучиям слов и склонность к рисованию довольно частое явление среди детей, и ничего особенного тут нет, но характерна та степень восприимчивости Лермонтова-младенца к звукам, о которой он сам вспоминал, уже будучи студентом:

«Когда я был трех лет, то была песня, от которой я плакал: ее не могу теперь вспомнить, но уверен, что если б услыхал ее, она бы произвела прежнее действие. Ее певала мне покойная мать».

Конечно, слезы вызывало не содержание песни, трехлетний ребенок вряд ли тут много понимал, а мотив и сочетание звуков. И эта повышенная возбудимость при восприятии звуков самих по себе, независимо от содержания, проходит через всю жизнь и все творчество Лермонтова.

Есть речи — значенье
Темно иль ничтожно! —
Но им без волненья
Внимать невозможно.

Такое волнение испытывал и лермонтовский Мцыри, когда услыхал «грузинки голос молодой». В поэме дается описание этого голоса при помощи эпитетов «безыскусственно живой» и «сладко вольный», но содержание песни не раскрывается. Мцыри ограничивается только кратким указанием: «Простая песня то была»; однако мотив не выходил у него из головы: «И мне, лишь сумрак настает, незримый дух ее поет».

Острые впечатления детства часто остаются на всю

---

[1] П. А. Висковатов. Михаил Юрьевич Лермонтов. Жизнь и творчество. М., 1891, стр. 19.

жизнь. Звуки и слезы, слезы и звуки в сознании Лермонтова живут как очень прочная ассоциация. Это мы видим во многих его стихотворениях, например, в «Соседе», в «Еврейской мелодии» и др. Случайный, неизвестный сосед по тюремной камере любит петь, и эти напевы, раздающиеся за стеной, возбуждают к певцу искреннюю и глубокую симпатию.

Я слушаю — и в мрачной тишине
Твои напевы раздаются.
О чем они? не знаю — но тоской
Исполнены — и звуки чередой,
Как слезы, тихо льются, льются.

И лучших лет надежды и любовь —
В груди моей все оживает вновь,
И мысли далеко несутся,
И полон ум желаний и страстей,
И кровь кипит — и слезы из очей,
Как звуки, друг за другом льются.

Слезы дают облегчение от душевных мук, сдерживать их невыносимо тяжело, и грустный мотив легко вызывает слезы, облегчает душу.

До Лермонтова в русской поэзии было мало стихов, где бы речь шла о звуках, песнях, пении, музыке. Есть только у Державина, больше у Пушкина («Раздайтесь вакхальны припевы», «Не пой, красавица, при мне», «За чашей я пою» и др.) и у немногих других. Но никогда не было, чтобы песни или музыка вызывали слезы. Такая повышенная восприимчивость к звукам характерна для поэтов только лермонтовского поколения: Лермонтова, Огарева.

Они перестали употреблять слова «петь», «пенье» и «песнь» в ложноклассическом смысле: «творить», «творенье». Когда Баратынский говорит: «Охота петь уж не владеет мною» или «Осмеливаясь петь, я помню преткновенья самолюбивого искусства песнопенья», он имеет в виду свое поэтическое творчество.

В книге же «Стихотворений Лермонтова» 1840 года только в разговоре журналиста, читателя и писателя первый из них, говоря о поэте, употребляет слово «песнь» в этом условном смысле:

Тотчас в его уединенье
Раздастся сладостная песнь!

Обычно же у Лермонтова песня действительно поется и слушается.

В знаменитом стихотворении «Выхожу один я на дорогу» выражается, между прочим, желание:

Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея,
Про любовь мне сладкий голос пел.

В неоконченном стихотворении 1837 года читаем:

Слышу ли голос твой
Звонкий и ласковый,
Как птичка (в клетке)
Сердце запрыгает...

В третьей строфе находим признание, что хочется плакать. Это слезы радости при звуках любимого голоса.

Есть у Лермонтова и сравнение звуков с поцелуями:

Она поет — и звуки тают,
Как поцелуи на устах.

Звук речи сравнивается со звуком оружия:

Как небеса твой взор блистает
Эмалью голубой,
Как поцелуй звучит и тает
Твой голос молодой;

За звук один волшебной речи,
За твой единый взгляд
Я рад отдать красавца сечи,
Грузинский мой булат;

И он порою сладко блещет,
И сладостней звучит,
При звуке том душа трепещет,
И в сердце кровь кипит.

Но жизнью бранной и мятежной
Не тешусь я с тех пор,
Как услыхал твой голос нежный
И встретил милый взор.

В одном из юношеских стихотворений Лермонтов говорит:

Есть слова, рассказать не могу я,
Отчего у них власть надо мной.

После этого понятны у Лермонтова такие выражения, как «музыка моего сердца» (в дневнике) или «звук высоких ощущений» (в стихотворении «Мой демон»).

Замечательно юношеское стихотворение Лермонтова «Звуки».

Что за звуки! неподвижен внемлю
Сладким звукам я;
Забываю вечность, небо, землю,
Самого себя.

Всемогущий! что за звуки! Жадно
Сердце ловит их,
Как в пустыни путник безотрадной
Каплю вод живых!

И т. д.

Лермонтов не только любит слушать звуки, но он умеет слушать и тишину так, как никто до него в русской поэзии не умел. Припомним «Горные вершины» и «Выхожу один я на дорогу».

Музыкальность Лермонтова сказалась не только на тематике его поэзии и на образной стороне его поэзии, но, конечно, больше всего на звуковой.

Стихи его всегда дали слуха, а не дали зрения. Требование зрительных рифм пришло к нам из Франции, где женские рифмы могут существовать только благодаря немому **е** (е «мюé» — muet). Только в стихах это **е** хотя и слабо, но произносится.

Пристрастие французских поэтов к зрительным рифмам осуждалось и Пушкиным.

«Как можно вечно рифмовать для глаз, а не для слуха? — возмущался он.— Почему рифмы должны согласоваться в числе (единственном или множественном), когда произношение в том и в другом случае одинаково?»[1]

У Лермонтова постоянно встречаем такие рифмы, которые являются точными только для слуха, например, окончание прилагательных на «ый» в разговорной речи звучит как «ой».

И, томим зловещей *думой*,
Полный черных снов,
Стал считать Казбек *угрюмый* —
И не счел врагов.

Он рифмует глагол «думаю» с винительным падежом прилагательного в женском роде «угрюмую».

Лежу один и *думаю*;
Ужели не во сне

---

[1] Пушкин. Полное собрание сочинений. М., ГИХЛ, 1935, т. V, стр. 84.

Свиданье в ночь угрюмую
Назначила ты мне?

«Грудь» у него рифмует с «путь», «строго — бога», «в клетке — соседки», «взора — скоро», «глазки — ласки».

Иногда Лермонтов и писал слова не так, как они пишутся, а как произносятся, например, «скушно» вместо «скучно» («И скушно и грустно») или

Не встретит ответа
Средь шума мирскова
Из пламя и света
Рожденное слово.

То, что исследователи стиха считают перебоями метра, у Лермонтова фактически они такими иногда не являются, если воспринимать их на слух.

Зачем я не птица, не ворон степной,
    Пролетевший сейчас надо мной?
Зачем не могу в небесах я парить
    И одну лишь свободу любить?

Если исходить из деления на стихотворные строки в книге, то нечетные строки будут амфибрахий, а четные анапесты, но если, не заглядывая в книгу, мы будем только слушать стихи, то никакого перебоя, с нашей точки зрения, не будет; у нас будет не четырехстопный амфибрахий, чередующийся с трехстопным анапестом, а совершенно правильный, строго выдержанный семистопный амфибрахий с внутренними рифмами.

Баллады Лермонтова, замечательные по своей изобразительности, не менее замечательны по своей музыкальности.

Баллада «Три пальмы», имеющая у Лермонтова подзаголовок «Восточное сказание», написана амфибрахием. По мнению Д. Гинцбурга, этот размер очень подходит к произведению, являющемуся восточным сказанием:

«Мерно подымается и опускается голос, не знающий волнения, безучастный к страстям. Быль, вещающая о вечных устоях правды в природе и о бесполезности ропота на судьбу, должна быть рассказана спокойным эпическим стихом»[1].

[1] Барон Д. Гинцбург. О русском стихосложении. П., 1915, стр. 166.

Буквально то же самое можно было бы сказать и о балладе Пушкина «И путник усталый на бога роптал», которая несомненно была отправным пунктом при создании лермонтовской баллады. Там тоже восточное сказание. Оно заимствовано из Корана, но совершенно переработано Пушкиным.

В Коране Магомета рассказывалось, как один путник, блуждающий на ослице в пустыне, усомнился во всемогуществе бога; за это бог его покарал смертью, но через сто лет воскресил и показал ему, что от ослицы его остались только кости, а пища путника и запас воды сохранились такими же свежими, как были сто лет тому назад. Тогда путник не мог не уверовать во всемогущество бога, а бог совершил и еще чудо: воскресил путнику его ослицу. Пушкин сомнение путника во всемогуществе бога заменил ропотом путника на бога; путник Пушкина наказан был не смертью на сто лет, а только продолжительным сном: заснул юношей, а проснулся стариком. Пушкин сохранил чудо с воскрешением ослицы и совсем выбросил чудо с пищей и питьем путника.

Таким образом, и баллада Пушкина говорит о бесполезности ропота на судьбу и т. д., и Гинцбург в равной мере мог бы и здесь считать очень удачным выбор амфибрахического размера. Но необходимо указать, что амфибрахий был излюбленным размером для баллад вообще; в балладах же очень часто, но далеко не всегда смысл рассказа заключается в непреложных законах судьбы, в высшей справедливости и т. д. Таковы «Мщение» Жуковского (из Уланда), «Песнь о вещем Олеге» Пушкина или «Желание» Лермонтова, где, между прочим, утверждается, что «тщетны мечты; бесполезны мольбы против строгих законов судьбы». Эти три стихотворения написаны амфибрахием. Не так легко связать этот размер с сюжетом баллады Пушкина «Черная шаль» или «Тамары» Лермонтова, где нет идеи судьбы или законов истории, но любопытно, что почти все произведения зрелого Лермонтова, написанные амфибрахием, как «Русалка», «И скушно и грустно», «Воздушный корабль», «Дубовый листок оторвался от ветки родимой», «Сосна», «Они любили друг друга так долго и нежно» и даже шутливое «Графиня Эмилия», сердце которой «подобно бастилии», говорят о напрасных мечтах или о тщетных усилиях. Обращается Лермонтов к амфибрахию и тогда, когда заявляет о

невозможности чего-нибудь: есть речи, ничтожные по смыслу,

Но им без волненья
Внимать невозможно.

(«Есть речи — значенье»)

Капризная женщина (Воронцова-Дашкова) то чрезвычайно искренна, то лжива:

Понять невозможно ее,
Зато не любить невозможно.

(«Как мальчик кудрявый резва»)

Итак, мы видим, что амфибрахий Лермонтова в общем более или менее подтверждает мнение Гинцбурга, но из этого еще не следует, что такова вообще природа амфибрахия. Были попытки характеризовать этот размер иначе. Так, в одной книге[1], вышедшей в 1856 году, говорилось, что амфибрахий служит для выражения глубоких чувств. Чувствам легким приличнее ямб и хорей, «но все чувства глубокие, могучие найдут себе наилучшее выражение в размере амфибрахия. Так в музыке радость, легкая любовь, острое горе выражаются более или менее высокими звуками, распространяющимися короткими волнами, тогда как все глубокие чувства, сильные страсти выливаются звуками, более низкими, которых волны длиннее».

В числе примеров, доказывающих, по мнению Журавского, справедливость его характеристики, приводятся, между прочим, и строки Лермонтова:

И скушно и грустно!— и некому руку подать
В минуту душевной невзгоды.

«Почти все внезапные чувства,— продолжает дальше Журавский,— выражаются односложными словами или состоящими из двух слогов... но когда боль души перестала быть острою и сделалась продолжительной, ее страдательное состояние выражается словами: печальный, задумчив, безмолвный, унылый, составляющими полную волну амфибрахия. А потому этим размером можно высказывать все оттиски взволнованного, тревожного состояния души».

Это мнение — прямая противоположность утвержде-

---

[1] Журавский. О выборе стихотворного размера. М., 1856, стр. 31.

нию Гинцбурга, что амфибрахий «спокойный стих», «не знающий волнения, безучастный к страстям».

Во всех таких определениях неизбежна значительная доля импрессионизма; обобщения делаются на основании недостаточного материала.

Итоги:

1. Слуховые впечатления играли в жизни Лермонтова едва ли не большую роль, чем зрительные.

2. Никто из предшественников Лермонтова не говорил так часто, как он, в своих стихах о звуках, песнях, пении, музыке.

3. Стихи Лермонтова всегда для слуха, а не для зрения. От «зрительных рифм», излюбленных во французской поэзии, а отчасти и в долермонтовской русской, рифмы Лермонтова отличаются тем, что основаны на живой, звучащей речи.

4. Лермонтов не полагает центра тяжести в конечных рифмах и не гонится за их оригинальностью, он старается весь стих сделать музыкальным.

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ

НЕРИФМОВАННЫЕ СТИХИ

Некоторые думают, что нерифмованные стихи требуют меньшего мастерства, чем стихи с рифмами, но это неверно. Отказываясь от рифм, поэт лишает себя самого яркого и заметного, самого выигрышного и доходчивого вида благозвучия. Это должно быть возмещено другими средствами: усилением благозвучия инструментовки всего стихотворения, сугубой образностью и т. д. Без этого нерифмованные стихи легко сбиваются на прозу.

Нерифмованное стихотворение Жуковского «Тленность» (1816) вызвало эпиграмму Пушкина, кончающуюся ядовитым вопросом: «Что, если это — проза, да и дурная?» Но тот же Пушкин с восторгом отзывался в 1829 году об изумительной по благозвучию нерифмованной элегии Жуковского «Море» («Безмолвное море, лазурное море»).

Сам Пушкин в юности нерифмованных стихов не любил. В подражание Радищеву и Карамзину он начал писать поэму-сказку «Бова» без рифм, начал и бросил. Увлечение Пушкина звучностью и новизной форм засвидетельствовано им самим в целом ряде стихотворений. Самыми выразительными из этих признаний поэта являются строки:

И сладость рифмы новой,
Неслыханной дотоль...

Стихотворение 1828 года «Рифма — звучная подруга вдохновенного досуга» можно было бы назвать одой рифме. Но в этой оде Пушкин жалуется, что рифма ему «изменила». В последние шесть лет своей жизни Пушкин наряду с рифмованными стихами немало пишет и белых стихов.

В 1836 году в № 1 своего «Современника» Пушкин дал место статье бар. А. Е. Розена «О рифме», низводившей роль рифмы к пустым побрякушкам. «Русский язык,— говорит автор статьи, принятой Пушкиным в журнал,— богат рифмами. Русские любят созвучия и охотно замыкают свои пословицы и поговорки рифмою, но не покорились ей в своей народной поэзии... В серьезных произведениях рифма только терпится».

Указав, что у Ломоносова стихи без рифм встречаются только в переводах из Овидия и что у Державина, утвердившего вместе с Ломоносовым и Сумароковым «владычество рифм», есть все же стихи нерифмованные, Розен особенно выдвигает заслуги трех поэтов: Жуковского, Гнедича и Дельвига. «Первый счастливый приступ на один из крепчайших пунктов ее (рифмы) крепкой позиции, на лиризм, повел Жуковский своей прекрасной элегией «О Нина, Нина»... Гнедич и барон Дельвиг заняли долину идиллии. Рифма еще не проиграла битвы, но уже вытеснена из своей крепкой позиции — и это весьма важный для нее урон, которого не заменяет пристрастие к ней публики».

Выпад Розена против рифм, как и другие аналогичные выпады задолго до него (Радищева, Боброва и др.), не поколебали «владычества рифм» в русской поэзии: и в XVIII, и в XIX, и в XX веках нерифмованные стихи не могли вытеснить рифмованных и появлялись скорее в виде исключения. Только в двух категориях стихов они охотно допускались, но и тут не были обязательны: во-первых, в переводах, особенно в переводах с греческого и латинского. Но большинство поэтов, в том числе Батюшков и Пушкин, предпочитали нерифмованные стихи оригинала переводить рифмованными стихами; во-вторых, в подражаниях народной лирике, что также далеко не всегда соблюдалось, и, например, в книжке учителя Лермонтова Мерзлякова «Песни и романсы» (1830) из тринадцати песен только шесть, то есть меньше половины, не были рифмованы.

В 1829 году, когда Лермонтов впервые попробовал было, и не очень удачно, писать стихи без рифм, вышло первое издание «Стихотворений А. Дельвига», где благодаря обилию песен и подражаний древним нерифмованных стихов было больше, чем рифмованных.

В том же году вышло второе издание «Стихотворений А. Пушкина», части 1-я и 2-я, где не было ни одного нерифмованного стихотворения, хотя сюда вошел цикл, озаглавленный в первом издании «Подражания древним».

Надо полагать, что в руках у Лермонтова тогда же побывала и книга Дельвига, и книга Пушкина. Влияние Дельвига у Лермонтова не ощущается, влияние же Пушкина — в сильнейшей степени. Как Пушкин, он упивался игрою созвучий. В его разговоре «Журналист, читатель

и писатель», характеризуя плохие стихи, помещаемые в журналах, читатель говорит:

Слова без смысла, чувства нету,
Натянут каждый оборот;
Притом — сказать ли по секрету? —
И в рифмах часто недочет.

Если в стихах необходимы и смысл и чувства, то недочет в рифмах является таким неприличием, что об этом можно сообщать только «по секрету».

Свои личные вкусы в области рифм Лермонтов выразил в характерном признании:

Я без ума от тройственных созвучий
И влажных рифм — как например на Ю...

Лермонтов умер в том возрасте, в каком Пушкин только начал заявлять о своем охлаждении к рифмам:

Лета к суровой прозе клонят,
Лета шалунью рифму гонят,
И я — со вздохом признаюсь —
За ней ленивей волочусь.

Здесь Пушкин противополагает прозе не поэзию, а рифму, считая ее тем самым характернейшим признаком поэзии.

У Лермонтова не могло быть такого поворота от стихов к прозе, как у Пушкина, потому что он в юношеском периоде уделял прозе не меньше внимания, чем поэзии. Наряду с юношескими поэмами писался исторический роман «Вадим». Не следует забывать также, что роман «Герой нашего времени» появился в печати раньше, чем «Стихотворения М. Лермонтова».

Труднее решить, возможен ли был у Лермонтова период особого увлечения белыми стихами, как это было в последние годы жизни у Пушкина. В литературном наследстве, дошедшем до нас от Лермонтова, нерифмованные стихи занимают очень незначительное в процентном отношении место. Но что Лермонтова, при всей его любви к рифмам, интересовала также и проблема нерифмованных стихов, это не подлежит сомнению. Доказательство — одно из лучших его произведений — «Песня о купце Калашникове». Этой песнью начиналась книжка «Стихотворений Лермонтова» 1840 года.

В «Герое нашего времени», в повести «Тамань», при-

водится песня «Как по вольной волюшке», которую, по рассказу Печорина, пела контрабандистка. Печорин при этом замечает: «Я запомнил эту песню от слова до слова».

Этим замечанием Печорина Лермонтов как бы снимает с себя как с автора ответственность за приводимую песню.

Только эти два нерифмованных стихотворных произведения Лермонтов и признал достойным увидеть свет. То и другое — подражание фольклору. Интересно, что два других нерифмованных произведения зрелого Лермонтова — «Слышу ли голос твой» и гекзаметр «Это было в последние годы могучего Рима» — остались неоконченными. Очевидно, проблему нерифмованных стихов вне области подражаний фольклору Лермонтов считал для себя не решенной.

Из юношеской лирики Лермонтова дошло до нас десять нерифмованных стихотворений да, кроме того, одно с отдельными нерифмованными строчками.

Перечисляю их все в хронологическом порядке:

1) 1829 г. «Монолог» («Поверь, ничтожество есть благо в здешнем свете»).

2) 1830 г. «Ночь I» («Я зрел во сне, что будто умер я»).

3) — «Ночь II» («Погаснул день! — и тьма ночная своды Небесные как саваном покрыла»).

4) 1831 г. «Видение» («Я видел юношу: он был верхом»).

5) — «Воля» («Моя мать — злая кручина»). В этом стихотворении только в трех местах нерифмующие строки.

6) — «Небо и звезды» («Чисто вечернее небо»).

7) — «Песня» («Желтый лист о стебель бьется»).

8) — «Отрывок» («Три ночи я провел без сна — в тоске»).

9) 1830—1831 гг. «Смерть» («Ласкаемый цветущими мечтами, Я тихо спал и вдруг я пробудился»).

10) — «Солнце осени» («Люблю я солнце осени, когда, меж тучек и туманов пробираясь, оно кидает бледный мертвый луч...»)

11) — «Песня» («Колокол стонет»).

Здесь нет ни одного подражания древним и ни одного гекзаметра, где безрифменные стихи довольно обычны, и только три стихотворения (две песни и «Воля») связаны

с народной лирикой. Все остальное — так называемая «медитативная лирика» (от слова медитация, то есть размышление). Шедевром такой лирики является, например, пушкинская элегия «Вновь я посетил».

Это пушкинское стихотворение написано было в 1835 году, а напечатано в 1837 году.

Когда Лермонтов в 1829 году и 1830—1831 гг. начал интересоваться, между прочим, и нерифмованными стихами, Пушкин не мог еще в это время дать ему образцов таких стихов, если не считать монолога Бориса Годунова в пушкинской драме.

В пансионе Лермонтов декламировал публично «Море» Жуковского, только что перед тем появившееся в печати, но и это заученное Лермонтовым наизусть нерифмованное стихотворение не вызвало у него желания тем же размером написать нерифмованные стихи.

Трудно определить, что толкнуло Лермонтова на первый опыт белых стихов — «Монолог» (1829), но в стихотворном отношении это произведение явно не удалось автору.

Во-первых, не выдержано стопосчисление — где шесть, где пять стоп, а во-вторых, незаметно, может быть для самого автора, на концах строк неожиданно появляются рифмующие слова: «растенья — теченья», а в последних четырех стихах привычные чередования женских и мужских рифм.

Второй опыт, относящийся к 1830 году,— «Ночь I» — оказался гораздо удачнее. Здесь, правда, встречаются случайные рифмы «ах — глазах», но все-таки это определенно белые стихи.

Я зрел во сне, что будто умер;
Душа, не слыша на себе оков
Телесных, рассмотреть могла б яснее
Весь мир — но было ей не до того...

Здесь удачен перенос: «оков... телесных», так как этим подчеркивается контраст со словом «душа».

Стихотворение это явно идет от байроновского стихотворения «Тьма», существующего, между прочим, в прекрасном русском переводе Ив. С. Тургенева: «Я видел сон; не все в нем было сном». Мы знаем, что в 1830 году Лермонтов увлекался Байроном. По словам Е. А. Сушковой, Лермонтов летом 1830 года был неразлучен с книгой стихов Байрона. Во «Тьме» Байрона тот же размер,

то же отсутствие рифм. С этой же «Тьмой» связано и три последующих стихотворения Лермонтова о жутких видениях и страшных снах, как «Ночь II», «Видение», «Отрывок», «Смерть». Все они более или менее однородны, но в «Отрывке» Лермонтов не выдерживает системы: в нерифмованных стихах у него вдруг встречаются строки с рифмами «детей» и «моей», а вся вторая часть стихотворения, больше, чем половина его, имеет парные рифмы: женские и мужские.

Свободно от этих ночных видений только стихотворение «Солнце осени»: тот же размер, что и в «Ночах», но автор не сбивается на рифмы и в некоторых строках достигает большой выразительности:

Есть что-то схожее в прощальном взгляде
Великого светила с тайной грустью
Обманутой любви...

Это самое удачное из медитативных нерифмованных стихотворений юноши Лермонтова.

Из этого ряда однотипных стихотворений, аналогии которым нет уже у зрелого Лермонтова, резко выделяется оригинальное по форме стихотворение «Небо и звезды». Оно состоит из трех пятистиший. В каждой строфе первые четыре стиха имеют женские окончания, а замыкающий пятый стих — мужское:

Чисто вечернее небо,
Ясны далекие звезды,
Ясны, как счастье ребенка;
О! для чего мне нельзя и подумать:
Звезды, вы ясны, как счастье мое!

Чем ты несчастлив,
Скажут мне люди? —
Тем я несчастлив,
Добрые люди, что звезды и небо —
Звезды и небо! — а я человек!..

Люди друг к другу
Зависть питают;
Я же, напротив,
Только завидую звездам прекрасным.
Только их место занять бы желал.

Это стихотворение, где автор выражает желание занять место звезд, а равно и указанные выше «Ночи» и «Видение» по содержанию своему не предназначались,

очевидно, для печати. К ним вполне приложимы позднейшие строки Лермонтова:

Ужель ребяческие чувства,
Воздушный, безотчетный бред
Достойны строгого искусства?
Их осмеет, забудет свет...

И по форме такие стихи не могли удовлетворить автора. Пятистопный нерифмованный ямб заимствован был у Байрона, встречался и в русской поэзии, и отказ от рифм в таком размере, в конце концов, был для Лермонтова только пробой; это видно из того, что третью свою «Ночь», написанную также в 1830 году, Лермонтов пишет хотя тоже пятистопным ямбом, но с парными мужскими рифмами.

Темно. Все спит. Лишь только жук ночной
Жужжа в долине пролетит порой;
Из-под травы блистает червячок,
От наших дум, от наших бурь далек.

У Лермонтова есть три стихотворения, озаглавленных «Смерть». Все они написаны пятистопным ямбом, но только одно из них («Ласкаемый цветущими мечтами») нерифмованное, другое («Закат горит огнистой полосою» — 1830) имеет чередование женских и мужских рифм, а третье («Оборвана цепь жизни молодой» — 1830—1831) — мужские парные рифмы.

Оригинальная строфика стихотворения «Небо и звезды» — три трехстопных дактиля и два четырехстопных — больше у Лермонтова не повторяется. Последняя попытка дать белые стихи в стихотворении не народного стиля «Слышу ли голос твой» относится к 1837 году. Это уже не медитативная лирика, а любовная.

Слышу ли голос твой
Звонкий и ласковый,
Как птичка (в клетке)
Сердце запрыгает...

И т. д.

Здесь двустопный дактиль, кое-где с перебоями. Стихотворение осталось недоработанным.

Таким образом, вне фольклора Лермонтову не удалось написать ни одного нерифмованного стихотворения, которое бы он считал достойным опубликования.

С произведениями в народном духе дело обстояло лучше. В юношеской лирике Лермонтова среди многочисленных «песен» три песни обращают на себя внимание не только причудливой строфикой, что довольно характерно для «песен» Лермонтова вообще, но и нерифмованными строчками.

Три семистишия, из которых состоит песня «Колокол стонет», начинаются дактилями, а кончаются амфибрахиями.

Вот первая строфа:

Колокол стонет,
Девушка плачет,
И слезы по четкам бегут.
    Насильно,
    Насильно
От мира в обители скрыта она,
Где жизнь без надежды и ночи без сна.

В языке песни очень мало общего с фольклором, но замечателен прием, типичный для устной, но не для книжной лирики: сначала о деве говорится в третьем лице, а потом речь идет от ее лица: «Так мое сердце» и т. д.

В песне «Желтый лист о стебель бьется» Лермонтов дает интересный прием параллелизма, прием, столь обычный в устной лирике: желтый лист — бедное сердце, ветка сирая — красна девица.

Строфика тут довольно своеобразная. Сначала четверостишие, чередование четырехстопного хорея с двустопным. Здесь краткое указание на параллелизм, развертываемый в двух последующих пятистишиях. Четвертые строки этих пятистиший тождественны, пятые совпадают ритмически (L/L VV):

Ветка / сирая
Красна / девица

В первых трех строках этих пятистиший встречаются ритмические перебои. В первом пятистишии находим случайные рифмы, как это нередко бывает в нерифмованных народных песнях: «одинокой — далеко».

Желтый лист о стебель бьется
    Перед бурей:
Сердце бедное трепещет
    Пред несчастьем.

Что за важность, если ветер
Мой листок одинокой
Унесет далеко, далеко;
    Пожалеет ли об нем
    Ветка сирая;

Зачем грустить молодцу,
Если рок судил ему
Угаснуть в краю чужом?
    Пожалеет ли о нем
        Красна девица?

Нельзя не признать, что перебои ритма, такие строки, как «Мой листок одинокой» и «Угаснуть в краю чужом», сильно мешают напевности этой песни.

По языку гораздо ближе к фольклору третья песня — «Воля»:

Моя мать — злая кручина,
Отцом же была мне судьбина;
Мои братья, хоть люди,
Не хотят к моей груди
Прижаться;
Им стыдно со мною,
С бедным сиротою,
Обняться!

Здесь все женские рифмы, дальше встречаются и дактилические:

А моя мать — степь широкая,
А мой отец — небо далекое...

В трех местах песни мы встречаем нерифмованные строки:

Но мне богом дана
Молодая жена,
Воля-волюшка,
Вольность милая,
Несравненная.

Очень сильна и выразительна нерифмованная концовка:

И вольность мне гнездо свила
Как мир — необъятное!

К сожалению, во второй половине песни встречаются труднообъяснимые перебои ритма.

Прославление воли-волюшки повторяется в единственной лермонтовской лирической нерифмованной попавшей при его жизни в печать песне контрабандистки, помещенной в «Тамани». Здесь нет перебоев ритма, есть встречающееся чаще в устной поэзии, чем в книжной, гипердактилическое окончание — «белопарусники» — и очень хороший народный язык: «вольная волюшка», «промеж тех корабликов», «крылышки», «низехонько». Очень хорош образ: кораблики «приподымут крылышки», а также эпитеты к морю: «зеленое» и «злое» вместо обычного, постоянного эпитета «синее».

Как по вольной волюшке —
По зелену морю,
Ходят все кораблики
Белопарусники.
Промеж тех корабликов
Моя лодочка,
Лодка неснащенная,
Двухвесельная.
Буря ль разыграется,—
Старые кораблики
Приподымут крылышки,
По морю размечутся.
Стану морю кланяться
Я низехонько:
«Уж не тронь ты, злое море,
Мою лодочку:
Везет моя лодочка
Вещи драгоценные,
Правит ею в темну ночь
Буйная головушка».

Песня эта уже не только искание, как все прежние нерифмованные, а несомненное достижение.

Еще большим достижением является «Песня о купце Калашникове». Но рассмотрение эпического народного стиха не входит в задачу данной книги, посвященной мастерству Лермонтова как поэта-лирика.

Анализ же мелких нерифмованных стихотворений Лермонтова приводит к выводам:

1. У Лермонтова не было интереса к античным размерам. Единственное стихотворение, где он взялся за гекзаметр («Это было в последние годы могучего Рима»), не было им окончено.

2. В своих нерифмованных «песнях» Лермонтов остался совершенно независим от влияния и подражания народ-

ным песням Мерзлякова или Дельвига. Он искал новых приемов в подражаниях народным песням, что особенно выразилось в необычайной оригинальности и своеобразии его строфики.

3. Несмотря на отдельные удачи («Небо и звезды», «Слышится голос твой» и др.), Лермонтов, очевидно, проблему нового типа нерифмованных стихов считал для себя еще не решенной и не напечатал ни одного нерифмованного стихотворения, кроме «Песни контрабандистки», вставленной в повесть «Тамань», где ответственность автора за песню несколько снижалась.

ГЛАВА ДЕСЯТАЯ

ВНУТРЕННИЕ РИФМЫ. СПЛОШНЫЕ ЖЕНСКИЕ РИФМЫ. РАБОТА НАД ИНСТРУМЕНТОВКОЙ

Существует три вида внутренних рифм (или ассонансов): постоянные, непостоянные и случайные. Постоянными можно назвать те, которые находятся на строго определенных местах, например: перед цезурой в конце полустишия в первых и третьих строках. Классический пример — баллада Пушкина, переведенная из Мицкевича, «Будрыс и его сыновья»:

Три у Будрыса с ы н а, как и он, три л и т в и н а.

Непостоянными внутренними рифмами надо считать те, которые не всегда расположены на строго определенных местах в стихотворной строке, например: в одном четверостишии в каком-нибудь стихе конец полустишия рифмует с концом стиха, а в следующем четверостишии первое полустишие первого стиха рифмует с первым полустишием третьего стиха. Пример — баллада Жуковского, переведенная из Вольтера Скотта, «Замок Смальгольм».

В первой строфе так называемая цезурная рифма в третьем стихе:

До рассвета поднявшись, коня оседлал
Знаменитый Смальгольмский барон;
И без отдыха г н а л, меж утесов и с к а л,
Он коня, торопясь в Бриттерстон.

Во второй строфе рифмуют между собою первые полустишия первого и третьего стиха:

Не с могучим Б о к л ю совокупно спешил
На военное дело барон;
Не в кровавом б о ю переведаться мнил
За Шотландию с Англией он.

В третьей строфе и в первой и в третьей строке первое полустишие рифмует со вторым полустишием, а в четвертой строфе внутренних рифм совсем нет.

Если же внутренние рифмы встречаются только кое-где, на неопределенных местах в малом количестве, иногда один или два раза во всем стихотворении, такие рифмы нельзя не признать случайными, например, в балладе Жуковского «Светлана» в таких двух строках:

Мне венчаться тем венцом,
Обручаться тем кольцом.

Все приведенные примеры взяты из баллад. Для русской поэзии XIX века характерно, что внутренние рифмы чаще всего встречаются в балладном жанре. Здесь сказалось влияние Запада. Внутренние рифмы пришли к нам вместе с английской и немецкой романтической поэзией, но не следует думать, что до этого внутренние рифмы были незнакомы русской лирике. Наоборот, их в большом количестве можно найти в одном из видов силлабического (так, называемого леонинского) стиха, например, у Феофана Прокоповича и Тредиаковского. Однако после введения тонического стихосложения этот способ рифмовки стал забываться, и вновь напомнили о нем переводные баллады Жуковского.

В русской народной лирике случайные внутренние рифмы и ассонансы довольно обычное явление, преимущественно в песнях юмористических или сатирических, например, в песнях XVIII века находим в описании плохой стряпухи такие строки:

Как моя стряпня — рукава стряхня,
Как и мой доспех — людям всем на смех! —

и при описании большого хозяйства:

Коровушки во дубровушке,
Лошадушки на площадушке,
Овеченьки возле реченьки.

Внутренние рифмы и внутренние ассонансы являются одним из характернейших проявлений лермонтовского стихотворного мастерства. Это упустил из виду В. М. Фишер, первый лермонтовист, взявшийся за изучение лермонтовской поэтики[1], не учли достаточно и последующие исследователи. Объясняется это тем, что внутренние рифмы и внутренние ассонансы у Лермонтова не такие кричащие, не такие бросающиеся в глаза, как у некоторых позднейших поэтов, например, у Бальмонта, Кузмина и др.

Все знают великолепную лермонтовскую строчку «степью лазурною, цепью жемчужною», где и синтаксический параллелизм, и внутренние женские рифмы: «степью — цепью». В этой же строфе есть и внутренние

[1] Юбилейный сборник «Венок Лермонтову». М., 1914, стр. 196—236.

дактилические ассонансы: «лазурною — жемчужною», но у зрелого Лермонтова такие бросающиеся в глаза внутренние рифмы — исключение. Чаще они у него встречались в юношеских стихах, например, в одном из «Портретов» 1829 года.

И пылок он, когда над ним
Грозит бедой перун земной!
Не любит он и славы дым:
Средь тайных мук, свободы друг,
Смеется редко, чаще вновь
Клянет он мир, где вечно сир,
Коварство, зависть и любовь!..

Здесь внутренние рифмы в четных строчках, в конце же этого стихотворения, наоборот, в нечетных:

Все проклял он, как лживый сон,
Как призрак дымныя мечты.
Холодный ум, средь мрачных дум,
Не тронут слезы красоты.
Везде один, природы сын,
Не знал он друга меж людей:
Так бури ток сухой листок
Мчит жертвой посреди степей!..

В последних строках — образ, любовно выношенный Лермонтовым и через одиннадцать лет нашедший себе полное художественное воплощение в стихотворении «Дубовый листок оторвался от ветки родимой». Там, как увидим дальше, прием внутренних рифм гораздо тоньше и менее заметен, но для инструментовки стиха имеет существенное значение.

Из юношеских стихотворений необходимо указать также «Еврейскую мелодию» 1830 года, где шестнадцатилетний поэт, делая опыт сочетания дактилических строк с амфибрахическими, вводит в четные строки внутренние мужские рифмы:

Я видал иногда, как ночная звезда
В зеркальном заливе блестит;
Как трепещет в струях, и серебряный прах
От нее рассыпаясь бежит.

И т. д.

Внутренние рифмы в этом и предыдущем стихотворении стоят на строго определенных местах, и, в сущности, «внутренними», а не обычными рифмами делает их только

графический признак. Каждый стих с такой внутренней рифмой возможно принимать за два, или, другими словами, каждое полустишие считать за стих. Можно было бы представить стихотворение и в таком виде:

Я видал иногда,
Как ночная звезда
В зеркальном заливе блестит;
Как трепещет в струях,
И серебряный прах
От нее рассыпаясь бежит.

И т. д.

Тогда никаких внутренних рифм тут и не будет. Рифмы, стоящие на строго определенных местах, являются условно внутренними рифмами. Желание усилить звуковой эффект всей строки, не ограничиваясь только созвучием конечных слов, руководит авторами, когда они дают такие условно внутренние рифмы. Другое дело, когда такие рифмы не всегда имеются в определенных местах стиха, как, например, в переводной из Вальтера Скотта балладе Жуковского «Замок Смальгольм», где не всякую строфу можно было бы напечатать в форме пятистишия или шестистишия.

Этот образец рифмовки был, конечно, хорошо известен Лермонтову. Перевод Жуковского появился в 1822 году, но Лермонтов первоначально предпочитал постоянные внутренние рифмы.

В 1830 году он взялся за перевод баллады из XVI песни «Дон-Жуана» Байрона. В оригинале не выдержано строгое размещение внутренних рифм.

Баллада состоит из шести восьмистиший. В каждой строфе есть внутренние предцезурные рифмы в нечетных строках, но в разных местах и в разном количестве. В первой строфе в одной 5-й стихотворной строке, во второй — в 1, 5 и 7-й, в четвертой — во всех нечетных строках, то есть в 1, 3, 5, 7-й, в пятой строфе — только в 7-й.

Лермонтов принялся переводить, заменив непостоянные внутренние рифмы постоянными в 5-й и 7-й строках восьмистиший.

Первая строфа звучала так:

Берегись! Берегись! над бургосским путем
Сидит один черный монах;
Он бормочет молитву во мраке ночном,
Панихиду о прошлых годах.

Когда Мавр пришел в наш родимый дол,
Оскверняючи церкви порог,
Он без дальних слов выгнал всех чернецов;
Одного только выгнать не мог.

Так же, с внутренними рифмами только в 5-й и 7-й строках, перевел третью строфу. Начал переводить четвертую и... бросил. И больше уже никогда не писал стихов с постоянными внутренними рифмами, а только с непостоянными или случайными.

Случайные рифмы встречаются нередко в юношеской лирике Лермонтова. Чаще всего это глагольные формы.

Если сильна так любовь у вас,
Как вы твердите мне каждый час,
То подымите перчатку мою!

(«Перчатка», 1829)

Или:

Не обвиняй / меня, всесильный,
И не карай / меня, молю...

(«Молитва», 1829)

На то ль он жил / и меч носил...

(«Могила бойца»)

Гроза шумит / в морях с конца в конец.
Корабль летит / по воле бурных вод.

(1830)

Корабль умчит / меня от ней
В безвестную страну,
И повторит / волна морей:
Люблю, люблю одну! —

(«К Л.»)

Все это рифмы предцезурные.

Могут стоять рифмы и в разных полустишиях смежных или почти смежных строк:

Как я страдал и сколько лет
Я памятью томим.
Где бы я ни стал искать...

Могут быть и неполные рифмы:

В коралловом гроте лежало оно...

(«Баллада»)

(Здесь «коралло...— лежало».)

Нередко вместе с конечными рифмами получаются тройные и четверные созвучия, например:

Изгнанник мрачный, жертва вероломства
И рока прихоти с л е п о й,
Погиб как жил — без предков и потомства —
Хоть побежденный, н о г е р о й!
Родился он и г р о й судьбы случайной...

(«Св. Елена»)

Зачем я часто слезы л ь ю,
Где человек так вольно жил?
О ком б р е н ч у, о ком п о ю?..

(«Песнь барда»)

Но тщетны м е ч т ы, бесполезны м о л ь б ы
Против строгих законов с у д ь б ы.

(«Желание»)

Из бездны перловые брызги *летят,*
И волны т е с н я т с я, и м ч а т с я н а з а д.

(«Баллада»)

За г о р а м и, за д о л а м и
Уж гремел о нем рассказ;
И померяться г л а в а м и...

(«Два великана»)

Начало мастерства можно видеть в стихотворении 1831 года «Чаша жизни», где последнее четверостишие имеет целый ряд рифм на **а**:

Тогда мы видим, что пуста
Была златая чаша,
Что в ней напиток был — мечта,
И что она — не наша!

Зрелый Лермонтов продолжает любить внутренние рифмы:

Где ты р о с л а, где ты ц в е л а,
Каких холмов, какой долины
Ты украшением б ы л а?

(«Ветка Палестины», 1837)

Ни одного стихотворения с постоянными внутренними рифмами у Лермонтова после 1830 года нет, с непостоян-

ными внутренними рифмами и ассонансами только одно, но изумительное по мастерству:

Тучки небесные, вечные странники!
Степью лазурною, цепью жемчужною...

(«Степью — цепью», «лазурною — жемчужною».)

Во втором катрене внутренних рифм нет, а в третьем катрене «тройственное созвучие», в состав которого входит и внутренняя рифма:

Нет, вам наскучили нивы бесплодные...
Чужды вам страсти и чужды страдания;
Вечно — холодные, вечно — свободные,
Нет у вас родины, нет вам изгнания.

Зрелый Лермонтов, наоборот, охотно употребляет случайные малозаметные внутренние рифмы и ассонансы, особенно в балладах, но не только в них.

В небе играют все вольные птицы;
Глядя на них, мне и больно и стыдно.

(«Пленный рыцарь»)

Здесь внутренние случайные рифмы находятся в тех же местах стиха (7, 8 и 9-й слоги).

Они могут быть и в разных местах.

Вышла младая потом голова;
В косу вплелася морская трава.

(«Морская царевна»)

Дубовый листок оторвался от ветки родимой
И в степь укатился, жестокою бурей гонимый...

(«Дубовый листок»)

Могут быть разделены одной или даже двумя или тремя строками:

И странник прижался у корня чинары высокой;
Приюта на время он молит с тоскою глубокой,
И так говорит он: я бедный листочек дубовый,
До срока созрел я и вырос в отчизне суровой.

Или:

В глубокой теснине Дарьяла,
Где роется Терек во мгле,
Старинная башня стояла,

Чернея на черной скале.
В той башне высокой и тесной...
и т. д.

(«Тамара»)

Или:

Корабль одинокий несется,
Несется на всех парусах.
Не гнутся высокие мачты...
и. т. д.

Или:

Скрестивши могучие руки,
Главу опустивши на грудь.

Или:

...На голой вершине сосна
И дремлет качаясь, и снегом сыпучим
Одета, как ризой она.
И снится ей все, что в пустыне далекой...

Особенно интересен в этом отношении лермонтовский «Сон». В первой строфе есть ассонанс — жар и лежал.

В полдневный жар в долине Дагестана
С свинцом в груди лежал недвижим я...

Вторая строка перекликается с пятой: рифмы перед цезурами: «в груди» и «один».

С свинцом в груди лежал недвижим я;
Глубокая еще дымилась рана,
По капле кровь точилася моя.
Лежал один я на песке долины.

Во второй строфе рифмуют между собой «лежал — скал — спал».

Лежал один я на песке долины;
Уступы скал теснилися кругом,
И солнце жгло их желтые вершины
И жгло меня — но спал я мертвым сном.

В последующих строках первое полустишие одиннадцатого стиха рифмует с первым же полустишием пятнадцатого: «Меж юных жен» — «И в грустный сон», а «там» в четырнадцатом стихе является усеченной (такие есть у

Брюсова) рифмой к слову «цветами». Не говорим уже о повторении слов «разговор веселый», что также способствует усилению созвучности:

Меж юных ж е н, увенчанных ц в е т а м и,
Шел р а з г о в о р в е с е л ы й обо мне.
Но в р а з г о в о р в е с е л ы й не вступая,
Сидела т а м задумчиво одна,
И в грустный с о н душа ее младая...
и т. д.

Во всех этих случаях рифмы и ассонансы как бы замаскированы и сразу не заметны. Это не то, что в стихе «вечно холодные, вечно свободные», но они важны для инструментовки стиха, являясь переходным звеном от обычных конечных рифм к звуковым повторам.

Но чувство меры никогда не покидает Лермонтова. Стихотворение «Дубовый листок» первоначально заканчивалось таким стихом: «И к о р н и мои умывает покорное море». Лермонтов меняет слово «покорное» на «холодное», то есть жертвует слишком заметной внутренней рифмой. Лермонтовская любовь к тройственным созвучиям сказывается и во внутренних рифмах, например:

Лишь Терек в теснине Д а р ь я л а
Гремя нарушал тишину;
Волна на волну н а б е г а л а,
Волна п о г о н я л а волну.

Благодаря внутренним рифмам может быть несколько тройственных созвучий: например, их целых три в последней строфе «Желания»:

Дайте мне дворец высокой
И кругом зеленый с а д,
Чтоб в тени его широкой
Зрел янтарный в и н о г р а д;
Чтоб фонтан н е у м о л к а я
В зале мраморном ж у р ч а л
И меня б в мечтаньях р а я,
Х л а д н о й пылью о р о ш а я,
У с ы п л я л и п р о б у ж д а л...

Кроме рифм «умолкая — рая — орошая», рифмы — «сад» и «виноград» перекликаются со словом «хладный», а «журчал» и «пробуждал» с «усыплял».

Первоначально в строках:

Но окно тюрьмы высоко,
Дверь тяжелая с замком,
Черноокая далеко...—

вместо «черноокая» была «красна девица». Последующая замена показывает, как Лермонтов дорожил звуковой стороной.

Слово, являющееся в одной строке конечной рифмой, может повторяться в другой строке в начале стиха или даже предварять рифму — например, в «Парусе»:

Что ищет он в стране далекой?
Что кинул он в краю родном?
Играют волны, ветер свищет,
И мачта гнется и скрыпит;
Увы!— он счастия не ищет...—

или в балладе «Тростник» (1832):

И я была девицей,
Красавица была,
У мачехи в темнице
Я некогда цвела.

Случайные внутренние рифмы относятся более к инструментовке, чем к рифмовке. В инструментовке Лермонтов показал себя исключительным мастером.

Не гонясь за оригинальностью рифм, Лермонтов, однако, оказался новатором в строфике. Для него характерны сплошные мужские рифмы, которыми пользовался он гораздо чаще, чем Жуковский и Пушкин. От Жуковского идут у него чередования дактилических рифм с мужскими, например, в «Молитве» («В минуту жизни трудную») с рифмами: «трудную — грусть — чудную — наизусть» и т. д.

Лермонтов создал свою собственную строфу: четырехстопный амфибрахий с рифмовкой abab, где все рифмы дактилические. Так он написал два стихотворения: «Я, матерь божия, ныне с молитвою» (1837) и «Тучки небесные, вечные странники» (1840).

Почти никто из поэтов со времен Ломоносова не писал стихов со сплошными женскими рифмами. Нет их и у Жуковского. Исключение представляли Батюшков и Пушкин, давшие по одному такому стихотворению. Батюшков дал хореическое, Пушкин анапестическое (перевод из Мицкевича «Будрыс и его сыновья»).

Пример Батюшкова и Пушкина не вызвал подражаний.

Лермонтов же написал ряд стихотворений разными размерами (и ямбом, и амфибрахием, и дактилем) со сплошными женскими рифмами. Три из них заслуживают внимательного рассмотрения.

Эти стихотворения, написанные в начале 1840 года («На светские цепи», «Есть речи — значенье» и «Пленный рыцарь»), связаны биографически с дуэлью Лермонтова с де Барантом. Первое посвящено той женщине, из-за которой, как думают некоторые биографы, возникла дуэль; два других написаны, когда Лермонтов сидел под арестом из-за этой дуэли. Сочетание двустопного амфибрахия с трехстопным в первом стихотворении и оригинально и мелодично:

1

На светские цепи,
На блеск утомительный бала
Цветущие степи
Украйны она променяла.

Такая лермонтовская строфа впоследствии использована была Фетом в ряде стихотворений: «Как мошки зарею», «Где север, я знаю» и т. д.

В 1828 году, когда Лермонтов начал писать стихи, в «Московском Телеграфе»[1] появилось стихотворение Баратынского, начинавшееся четверостишием:

Обременительные цепи
Упали с рук моих, и вновь
Я вижу вас, родные степи,
Моя начальная любовь.

Возможно, что это противоположение «родных степей» «цепям» дало первый толчок творчеству Лермонтова при создании его стихотворения. Во всяком случае, не он первый срифмовал «цепи — степи». Рифмами в этом четверостишии оказались наиболее значительные по смыслу слова, и, если взять только их, раскрывается костяк содержания: «(на) цепи... бала... степи... променяла». В двух первых строках второго куплета — основная мысль произведения.

[1] Январь, № 2, стр. 191.

2

Но юга родного
На ней сохранилась примета
Среди ледяного,
Среди беспощадного света.

Глубокие рифмы нечетных строк «родного — ледяного» так же контрастируют между собой, как «степи» и «цепи». Слово «примета», очень нередкое у Пушкина, мало характерно для Лермонтова. Но здесь оно привлекает особое внимание благодаря его важности в произведении: ведь все последующие куплеты являются раскрытием, в чем именно заключается эта «примета».

Стихотворение логически делится на три части: два первых куплета — вступление, где излагается тема; три следующих — описание тех внешних особенностей, которые дают возможность говорить, что в данной женщине сохранилась примета Украйны; три последних куплета — о той же примете Украйны в характере женщины.

Стройность плана дополняется стройностью рифмовки: размещение ударных гласных. Во вступлении основная ударная гласная рифмовки — **е**; в первом катрене в нечетных строках, а во втором — в четных; «цепи — степи — примета — света» — дважды находим ударное **а(я)**; «бала — променяла»; дважды **о**: «родного — ледяного». В куплетах 3—5-м ударное **а** постепенно вытесняется ударными **и**; третий куплет имеет только **а**: «Украйны — незакатных — тайны — ароматных»; пятый — только **и**: «сливы — пушистых — отливы — золотистых». Четвертый куплет, являясь промежуточным, дает переход от **а** к **и**: «сини — глазки — пустыни — ласки».

3

Как ночи Украйны,
В мерцании звезд незакатных,
Исполнены тайны
Слова ее уст ароматных,

4

Прозрачны и сини,
Как небо тех стран, ее глазки;
Как ветер пустыни
И нежат и жгут ее ласки.

5

И зреющей сливы
Румянец на щечках пушистых,
И солнца отливы
Играют в кудрях золотистых.

Рифмы «незакатных — ароматных» и «сливы — отливы» появились тут, вероятно, в русской лирике впервые. Обращает на себя внимание также синтаксический параллелизм некоторых строчек. Сравнения всегда предшествуют тем словам, которые ими характеризуются. В четвертом и пятом куплете сравнения в первых двух строках обходятся без сказуемого, глагола, а третьи и четвертые строки имеют глагол — сказуемое в начале четвертой строки. «И нежат и жгут»... «играют».

В трех заключительных строфах есть одно место, чересчур сложное для понимания: «В надежду на бога хранит она детскую веру». Вера... в надежду... Недостаточно ясно выражено. Звуковая же сторона трех заключительных строф не менее музыкальна, чем предыдущие:

6

И следуя строго
Печальной отчизны примеру,
В надежду на бога
Хранит она детскую веру;

7

Как племя родное,
У чуждых опоры не просит
И в гордом покое
Насмешку и зло переносит.

8

От дерзкого взора
В нем страсти не вспыхнут пожаром,
Полюбит не скоро,
Зато не разлюбит уж даром.

Основная ударная гласная рифм **о**, которая в 6-м куплете чередуется с **е** («строго — примеру, бога — веру»), в 7-м только одна и есть («родное — просит — покое — переносит»), в 8-м чередуется с **а**, но имеет вслед за собой

ту же согласную **р**, то есть **ор** чередуется с **ар** («взора — пожаром — скоро — даром»). Есть правильность чередования строф с однородными ударными гласными — через строфу — 3-я на **а**, 5-я на **и**, 7-я на **о**; промежуточные строфы имеют по две ударных гласных.

Замечательны и повторы согласных: «дерзкого (произносится «дерзкава») — взора»: те же звуки **р**, **з**, **в**, но в другом порядке, и особенно — «опоры не просит».

Воспевая украинку, Лермонтов воспел вместе с тем и Украйну и ее жителей; характерно лермонтовски лиризм выразился в таких музыкальных выражениях, как «печальной отчизны», «в гордом покое». Этим Украйна сближается с Россией. Припомним хотя бы из «Родины» — «полный гордого доверия покой».

По мелодике и по музыкальности это одно из замечательнейших произведений русской лирики.

В стихотворении «Есть речи — значенье» самой важной строфой является центральная:

Не встретит ответа
Средь шума мирскова
Из пламя и света
Рожденное слово.

Выражение «пламя» иногда инкриминировалось Лермонтову как неправильное; он, конечно, мог бы сказать «из пламени света», но не захотел. В живой речи эта форма чаще встречается. Как параллель можно привести «Сколько время?».

Характерна перекличка начала стихотворения с концом: и там, и там особенно явствен звук **ч**. «Есть речи — значенье» и рифмы — «отвечу — навстречу».

В «Пленном рыцаре», написанном тогда же, как и предыдущее, то есть когда Лермонтов сидел под арестом за дуэль с де Барантом, поэт пользуется сплошными женскими рифмами не в амфибрахии, а в дактиле.

Молча сижу под окошком темницы;
Синее небо отсюда мне видно:
В небе играют все вольные птицы;
Глядя на них, мне и больно и стыдно.

Это четырехстопный дактиль с усеченной последней стопой и переходящей цезурой.

Самые важные слова в этом первом четверостишии расположены по концам строк и образуют контрольные рифмы: «темницы — вольные птицы».

Рифма «темницы» повторяется в 5-м катрене: «бойницы — темницы».

В первом четверостишии есть внутренние рифмы; рифмуют между собой третья стопа третьего и четвертого стиха, что немало способствует общему благозвучию:

В небе иг/рают все /вольные/ птицы;
Глядя на /них, мне и /больно и /стыдно.

Его усиливают и различные виды звуковых повторов, а нередко и повторение слов: например, начало второго и третьего стиха: «Синее небо...», «В небе...», а также в начале первого и второго стиха второго куплета: «Нет на устах...», «Нету и песни...»

В трех центральных катренах, где дается иносказание, а потом пояснение его, есть ряд повторений. В каждом повторяется слово «панцирь»; сначала «панцирь железный», потом дважды «каменный панцирь», повторяются также «шлем», «щит мой», «конь мой» и «мой конь», «меч».

Нет на устах моих грешной молитвы,
Нету ни песни во славу любезной:
Помню я только старинные битвы,
Меч мой тяжелый да панцирь железный.

В каменный панцирь я ныне закован,
Каменный шлем мою голову давит,
Щит мой от стрел и меча заколдован,
Конь мой бежит, и никто им не правит.

Быстрое время — мой конь неизменный,
Шлема забрало — решетка бойницы,
Каменный панцирь — высокие стены,
Щит мой — чугунные двери темницы.

В заключительном куплете две рифмы — «время» и «забрало» — встречались раньше в начальных строках предыдущего куплета: «Быстрое время...» и «Шлема забрало...». Третья рифма «стремя» имеет звуковым повтором — с тем же составом согласных — начальное слово этой же строки, очень важное по смыслу стихотворения,— «смерть».

Мчись же быстрее, летучее время!
Душно под новой бронею мне стало!
Смерть, как приедем, подержит мне стремя;
Слезу и сдерну с лица я забрало.

Несколько неожиданная концовка имеет и несколько иной характер ударных гласных в рифмах последнего куплета сравнительно с остальными, где замечается большая выдержанность. В первом куплете все рифмы на одну ударную гласную **и (ы)**: «темницы — видно — птицы — стыдно».

Истинный поэт никогда не может почить на лаврах. Путем тщательного анализа можно было бы установить, как с каждым годом росло лермонтовское мастерство. Произведения 1841 года дают право предполагать, что он стоял на пороге какого-то нового этапа своей литературной деятельности. За это говорят и интерес к Гейне, и лермонтовское признание, что ему надоели «и бури шумные природы и бури тайные страстей», и такие стихотворения, как «Выхожу один я на дорогу», «Сон», «Пророк».

В 1841 году обозначились у Лермонтова и новые приемы мастерства. По-видимому, инструментовка так легко стала даваться Лермонтову, звуковые повторы, внутренние рифмы так быстро шли на язык, что это стало ощущаться «взыскательным художником» как линия наименьшего сопротивления, а следовательно, не безопасная для дальнейшего движения. И вот в некоторых стихотворениях последнего полугодия жизни поэта мы видим стремление пойти по более трудной дороге.

Очень поучительна в этом отношении работа поэта над балладой «Тамара» и элегией «Дубовый листок оторвался от ветки родимой».

Два первых четверостишия баллады сначала вылились в следующую форму:

В глубокой теснине Дарьяла,
Где роется Терек во мгле,
Высокая башня стояла,
Стояла на черной скале.

В той башне высокой и тесной
Царица Тамара жила:
Прекрасна как ангел небесный,
Как демон коварна и зла.

Две последних строки — характеристика Тамары,— очень важные в балладе и вылившиеся почти в афористическую форму, по-видимому, дались автору сразу; но над первыми пятью строками Лермонтову пришлось поработать. Здесь есть тройственные созвучия: «глубокой — высокая — высокой»; «Дарьяла — стояла — стояла».

Есть и звуковые повторы, например, слог **ар** под ударением в словах «Тамара — коварна». Звуковых повторов Лермонтов не тронул, но тройственности созвучий решился избежать. Повторение слова «стояла» не было достаточно оправдано логически. Воображению это ничего не дает, разве только намекает на длительность этого стояния: «стояла и стояла». Здесь была уступка звучанию. Лермонтов решил усилить зрительный образ, не ослабляя звуковой стороны, и получилось:

Чернея на черной скале.

Подчеркивание при помощи повторения определения башни «высокая» показалось излишним; лучше было бы дать какой-нибудь новый признак башни, и Лермонтов переделывает несколько раз пятую строку. Он пишет: «В той башне зубчатой и тесной», потом: «В той башне угрюмой и тесной» и, наконец: «В той башне старинной и тесной». Эпитет, указывающий на старину, показался поэту наиболее удачным. Ведь в основу баллады положено старинное предание. Это указать даже важнее, чем отметить, что башня была высокая,— и Лермонтов делает перестановку: в третьей строке меняет «высокая» на «старинная», а в пятой возвращается к первоначальному определению: «высокой».

Старинная башня стояла,
Чернея на черной скале.
В той башне высокой и тесной...

Оба тройных созвучия исчезали, но смысл и изобразительность выиграли.

Так или приблизительно так шел ход мыслей Лермонтова, когда он работал над этим местом баллады. Третий куплет слагался первоначально так:

На башне (той) в сумраке ночи
Горел огонек золотой.

Но «горел» недостаточно выразительно: Лермонтов исправил «горел» на «сверкал».

На башне (той) в сумраке ночи
Сверкал огонек золотой,
Кидался он путникам в очи
И звал их на отдых ночной.

Конечно, огонек сверкал не на башне, а где-нибудь в окне, то есть в башне. Но сказать «В той башне» значило бы повторить начало предыдущего катрена. Лермонтов этого не захотел. Строчка приняла такой вид:

И там сквозь туман полуночи...

Слово «сверкал» Лермонтов заменил «блистал»: огонек сквозь туман может блистать, но не сверкать.

Блистал огонек золотой,
Кидался он путникам в очи,
И звал их на отдых ночной.

Первые два слова в этих строках («блистал — кидал(ся) — и звал») образуют тройственное созвучие. При переработке Лермонтов заменил множественное число «путникам» на единственное «путнику», так как что бы делали «путники», если бы все вместе пришли к Тамаре, а глагол «звал» заменил более в данном случае выразительным «манил»: «звать» вызывает ассоциации с какими-то звуками, а безмолвный огонек может только «манить». Тройственное созвучие исчезло, осталось только «блистал» и «кидался», но смысл и выразительность выиграли.

После строчки с двумя ч:

Встречал его мрачный Евнух.

у Лермонтова стали складываться строчки с аллитерацией на **ч** и с рифмой к слову «мрачный»:

На брачной пуховой постели,
В парчу и жемчуг убрана...

«Мрачный» и «брачной» — рифмы, «брачной» и «парчу» — близкие по инструментовке слова, но прибавление к слову «постель» «брачная» не дает определенного представления и, кроме того, и по существу не подходит: связь на одну ночь трудно назвать «браком». Лермонтов, жертвуя внутренней рифмою ради выразительности, меняет строку:

На мягкой пуховой постели...

Звуковые повторы «парчу» и «жемчуг» остались.

Следующий куплет Лермонтов начал:

Встречались горячие руки,
Уста прилипали к устам.

В звуковом отношении «встречались» и «горячие» с двумя **ч** — хорошо, но это скорее указывало бы на рукопожатие, чем на объятия, и Лермонтов находит настоящее слово, причем меняется инструментовка.

Сплетались горячие руки,
Уста прилипали к устам,
И странные, дикие звуки
Всю ночь раздавалися там.

Тут звуковые повторы с ударным слогом **та** — четверные созвучия: «сплетались — прилипали — раздавались — остались».

В последнем куплете вначале было:

Так нежно казалось прощанье,
Так сладко тот голос звучал,
Как будто восторги свиданья
И ласки любви обещал.

Слово «казал (ось)» было дополнительным созвучием к рифмам «звучал — обещал», но Лермонтов исправил строку.

И было так нежно прощанье.

Звуковые повторы в первых стопах четных строк остались: «так сладко — и ласки».

Работа Лермонтова над балладой «Тамара» показывает, что звучание, которое давалось ему так легко, он подчинял требованиям смысловой выразительности.

Итоги:

1. Одной из характернейших особенностей лермонтовского стихотворного мастерства являются его внутренние рифмы и звуковые повторы. Склонность к этому проявилась уже в пансионском периоде.

2. Из трех видов внутренних рифм — постоянных, непостоянных и случайных — Лермонтов в зрелом периоде своего творчества охладевает к рифмам первого вида как слишком бросающимся в глаза.

3. Любовь к «тройственным созвучиям» выражалась у Лермонтова не только в строфах, где есть тройные конечные рифмы (напр., в «Памяти А. И. Одоевского»), но и в третьих рифмах внутренних и дополнительных к двум конечным («Тамара» и «Узник»).

4. Оригинальность лермонтовской строфики выразилась в стихотворениях со сплошными дактилическими и сплошными женскими рифмами; из них «На светские цепи» по мелодии и по музыкальности одно из замечательнейших произведений русской лирики. В «Пленном рыцаре» замечательна инструментовка и прием повторений.

5. Творческая история элегии «Дубовый листок оторвался от ветки родимой» и баллады «Тамара» показывает, что в случае необходимости Лермонтов всегда готов был пожертвовать звучанием ради смысловой выразительности.

ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ

РАБОТА НАД ПЕРЕВОДАМИ. ПЕРЕВОДЫ ИЗ БАЙРОНА И ГЕЙНЕ

Трудность перевода стихотворных произведений заключается в том, что переводчик должен одновременно преследовать две цели: передать возможно ближе оригинал и дать по возможности поэтическое произведение, а не стихотворный подстрочник. Для первого необходимо знание двух языков: с какого переводишь и на какой переводишь.

Но только знать язык мало, надо владеть им литературно, иметь литературные способности. Для достижения второй цели надо быть поэтом.

В истории русской поэзии мало можно назвать имен, которые пользуются уважением как переводчики, сумевшие достигнуть в равной степени той и другой цели. Обычно называют Алексея Толстого, Каролину Павлову. Но это — исключение. Большинство же переводчиков может быть разделено на два основных типа. Одни пользуются чужим творчеством для выявления собственной поэтической индивидуальности. Другие переводчики, скромно стушевываясь перед автором, стараются прежде всего передать авторское своеобразие, держась как можно ближе к подлиннику.

Лермонтов, как и Жуковский, принадлежит к переводчикам первого типа. И тот, и другой выбирали для перевода только то, что им самим было близко и дорого по мысли и настроению. И тот, и другой нередко отступали от подлинника, вносили те или другие изменения, делали пропуски или дополнения.

Но есть разница между характером этих отступлений у того и другого в связи с разницей их натур. Жуковский смягчал все резкости подлинника: Шиллера, например, он делал мягче и сентиментальнее, чем он был. Лермонтов же нередко усиливал страстность, эмоциональность оригинала.

Переводил Лермонтов разных поэтов: есть у него переводы из Шенье, из Шекспира, из Зейдлица. Три иноземных автора особенно привлекали его внимание как переводчика: в пансионский период — Шиллер, в студенческие годы и долго потом — Байрон, в последние годы жизни — Гейне. О переводах из Шиллера речь была

выше[1]. Эти упражнения в переводах шиллеровских баллад, еще не переведенных тогда Жуковским, были плодотворны для Лермонтова, но он еще не овладел слогом.

Среди юношеских переводов из Байрона некоторые очень показательны для понимания отношения Лермонтова как переводчика к оригиналу: он начинает переводить более или менее близко к подлиннику, но потом ему приходят в голову свои мысли, он отходит от оригинала и, в конце концов, бросает работу недоконченной. Так было, например, с балладой «Берегись, берегись над бургосским путем».

Любопытна и творческая история лермонтовского «Умирающего гладиатора»[2].

В первом собрании стихов Лермонтова издания 1840 года, единственном прижизненном, есть два стихотворения, имеющих подзаголовок «Из Байрона» и датированных 1836 годом. К этому же году относится и стихотворение «Умирающий гладиатор», но оно не было включено в это издание и впервые появилось в печати уже после смерти поэта.

В рукописи под текстом рукой Лермонтова дата 2 февраля 1836 года. Подзаголовка «Из Байрона» тут не имеется, но есть эпиграф из «Чайльд-Гарольда». Первая часть стихотворения является вольным переложением трех строф (139—141) IV песни «Чайльд-Гарольда». Вторая часть, начиная со стиха «Не так ли ты, о европейский мир», написана на байроновскую тему о непрочности культуры, выраженную в той же IV песне «Чайльд-Гарольда». Вся вторая часть была зачеркнута Лермонтовым, но и первая, очевидно, не вполне удовлетворяла поэта, как можно думать на том основании, что «Умирающий гладиатор» не был напечатан Лермонтовым.

Если влияние Байрона заметно было в ранней лирике Лермонтова, то 1836 год может считаться переломным. Дав два своеобразных перевода и одно, не удовлетворившее его самого, вольное переложение из Байрона и своими отступлениями от подлинника как бы окончательно доказав свое давнее положение «Нет, я не Байрон», поэт в дальнейшем уже не возвращается к английскому поэту. В последние годы у Лермонтова (1840—1841) замечается

---

[1] См. главу вторую.
[2] Об этом см. в главе шестой.

увлечение лирикой Гейне. Вместо подзаголовка «Из Байрона» находим другой: «Из Гейне».

Из двух переводов байроновских стихотворений «В альбом» и «Еврейская мелодия» ближе к подлиннику первое. Байроновский оригинал в буквальном переводе был бы таков (раздельными поперечными чертами обозначены концы строк):

«Как на холодном могильном камне / чье-нибудь имя останавливает прохожего, / так, как только ты взглянешь на эту одинокую страницу, /быть может, она привлечет твой задумчивый взор/.

И как только это имя будет прочтено, /может быть, через несколько лет,/ представь себе, что я умер,/ и думай, что мое сердце похоронено здесь/».

Стихотворение это привлекало внимание русских поэтов. Например, в 1827 году в альманахе «Северная лира», изданном под редакцией С. Раича и Н. Ознобишина, появился перевод Тютчева.

В 1830 году Лермонтов пишет стихотворение в восемь строк, вторая половина которого носит явное влияние байроновского оригинала.

В АЛЬБОМ

1

Прими, хотя и без вниманья,
Моей души печальный бред;
Чудак безумный, в цвете лет
Я вяну жертвою страданья.

2

Пусть эти строки над собой
На миг удержат взор твой милый,
Как близ дороги столбовой
Пришельца — памятник могилы.

От Байрона тут строки в альбоме, которые удержат взор, как надгробный памятник, стоящий — «близ дороги», то есть на кладбище, и, как у Байрона, «одинокий», но у Лермонтова усилена эмоциональность. Не говоря уже о первой строке, не имеющей аналогии у Байрона («Души печальный бред», «чудак безумный», «я вяну жертвою

страданья»), но и во второй: желание, чтобы взор удержался хоть «на миг». Слово «пришелец» усиливает мотив одиночества и заброшенности; особенно эмоционально определение ко взору: «твой милый», сохранившееся и в окончательной редакции 1836 года: «Пусть милый взор твой привлечет».

Недовольный своим стихотворением, Лермонтов перечеркивает его и пишет новое, вдвое увеличивая число строк, и опять-таки главным образом во второй половине, стараясь использовать поэтические образы байроновского оригинала. Заглавие осталось то же: «В альбом».

1

Нет! — я не требую вниманья
На грустный бред души моей,
Не открывать свои желанья
Привыкнул я с давнишних дней.
Пишу, пишу рукой небрежной,
Чтоб здесь чрез много скучных лет
От жизни краткой, но мятежной
Какой-нибудь остался след.

Здесь очень отдаленный отзвук байроновского стихотворения:

Пишу...
чтобы здесь чрез много... лет
...остался след.

Во второй строфе больше от Байрона:

2

Быть может, некогда случится,
Что, все страницы пробежав,
На эту взор ваш устремится,
И вы промолвите: он прав;
Быть может, долго стих унылый
Тот взгляд удержит над собой,
Как близ дороги столбовой
Пришельца памятник могилы!..

Здесь интересно следующее изменение: в первой редакции выражалось желание, чтобы написанное в альбом удержал «на миг» «взор милый»; выражается надежда, что «долго стих унылый тот взгляд удержит». В черновиках этой второй редакции интересна шестая строка первой

строфы: зачеркнуто было два первоначальных варианта. Вместо стиха «пишу, пишу рукой небрежной» Лермонтов хотел начать «после многих» и потом «здесь чрез много, много лет». Повторение слова «много» показалось ему потом излишним. Второе «много» было заменено словом «скучных», чтобы в окончательной третьей редакции 1836 года воскрес первоначальный вариант второй редакции: «И если после многих лет». В этой второй редакции Лермонтов пожертвовал словом «милый», которое характеризовало «взор» любимой женщины в первой редакции, а в редакции 1836 года он воскрешает «милый взор» первой редакции 1830 года: «Пусть милый взор твой привлечет».

Вторая редакция также не удовлетворила Лермонтова, и в тетради его она осталась так же зачеркнутой, как и первая, и только через шесть лет поэт возвращается к данному стихотворению Байрона. Уже зрелость мастерства сказывается у Лермонтова в том, что он все чаще считает возможным обходиться одним художественным образом без уподоблений и лирических излияний, сказывается и на отношении к особенно занимавшему его воображение байроновскому стихотворению: в 1836 году он не только вдохновляется этим стихотворением Байрона, но переводит его, воздерживаясь от лирических излияний, но в самом переводе, в некоторых отступлениях от подлинника выражая свою собственную индивидуальность.

Необходимо подчеркнуть, что переводил он только то, что было близко его собственным мыслям и настроениям.

До него, как было указано выше, перевел это байроновское стихотворение Тютчев, изменивший на свой лад замысел Байрона. Сопоставление с тютчевским переводом яснее покажет своеобразие Лермонтова. Вот перевод Тютчева, в тексте которого отмечаем разрядкой то, что совпало с текстом лермонтовского перевода.

Прежде всего Тютчев видоизменил заглавие. У Байрона: «Строки, вписанные в альбом, в Мальте», то есть на острове Мальте. Указание места не имело, конечно, для переводчиков никакого значения, но Тютчев адресовал это стихотворение не к одному лицу, любимой женщине или другу, как у Байрона, а к друзьям. Сообразно с этим и заглавие у него: «В альбом друзьям». Поэтому и все обращения Байрона к единственному лицу «ты» («thou», «thee») заменено словами «друзья», «им», «наше».

Изменена и рифмовка: у Байрона рифмующие строки чередуются, у Тютчева опоясные рифмы **а ь ь а.**

Как медлит путника вниманье
На хладных камнях гробовых,
Так привлечет друзей моих
Руки знакомой начертанье.

Чрез много, много лет оно
Напомнит им о прежнем друге:
«Его уж нету в нашем круге,
Но сердце здесь погребено!»

Совершенно точно переведена последняя фраза: «Сердце здесь погребено», но кроме изменения адресата есть и другие мелкие изменения: вместо «страница» — «руки знакомой начертанье», вместо «Через несколько лет» — «Чрез много, много лет».

Лермонтов, очевидно, знал этот перевод, иначе трудно объяснить совпадение «путника вниманье» у одного и «внимание путника» у другого: ведь passer-bu проще было бы перевести словом «идущий мимо», «прохожий», ведь ни «внимания», ни «много лет» нет у Байрона, и, наконец, глагол «привлекать» не обязательно было употреблять в той же форме — «привлечет».

Все это заставляет предполагать, что Лермонтов знал этот перевод, и так как он не страдал страстью каждое слово непременно сказать по-своему и охотно пользовался тем, что до него было, по его мнению, сказано удачно другими, то естественно, что это совпадение некоторых выражений с тютчевским переводом и не должно было его смущать, ибо в основе он перевел Байрона гораздо ближе. И даже в системе рифмовки, хотя Лермонтов и вставил один лишний стих (вышло 9 строк вместо 8-ми), но опоясных рифм у него нет, а обычное чередование с уклоном, свойственным Лермонтову, к тройственным созвучиям.

Все изменения идут по линии усиления лиризма: «одинокая» гробница вместо «холодная», «бледная» страница вместо «одинокая» и особенно «милый взор твой», что особенно подчеркивает, что стихи адресованы к женщине. Особенно важен в этом отношении добавочный стих:

И вспомнишь, как тебя любил он.

Созерцательность тютчевской натуры и волевой темперамент Лермонтова сказываются в синтаксисе второй половины перевода. У Тютчева все как-то предопределено судьбой (слово «может быть» он опускает): «Оно... напомнит... Его уж нету... но сердце здесь погребено».

У Лермонтова не судьба, а человек и действие: «прочтешь ты», «вспомнишь, как тебя любил он», «думай».

Особенно характерно, что не страдательный залог: «сердце здесь погребено», а действительный: «здесь похоронил он».

Эта последняя строка усилена по сравнению с подлинником.

И синтаксически Лермонтов ближе к подлиннику, чем Тютчев. То же построение предложений; заключительные слова первого и третьего стиха по смыслу те же, что «гробница — страница». Рифмовка «любил он — похоронил он» характерна для Лермонтова. Так, в 1832 году в балладе «Тростник» он рифмовал «сгубил он — зарыл он».

Отмечу разрядкой слова, которые уцелели в переводе 1836 года от самой первой из редакций 1830 года:

Как одинокая гробница
Вниманье путника зовет,
Так эта бледная страница
Пусть милый взор твой привлечет.

И если, после многих лет,
Прочтешь ты, как мечтал поэт,
И вспомнишь, как тебя любил он,
То думай, что его уж нет,
Что сердце здесь похоронил он.

Уцелело только пять слов.

В последний год жизни у Лермонтова обнаружился интерес к поэзии Гейне.

По мнению некоторых исследователей, это выразилось в элегии «Выхожу один я на дорогу», которую можно сближать с гейневским стихотворением «Смерть — это холодная ночь», но неопровержимым доказательством этого интереса являются два перевода из Гейне: «На севере диком стоит одиноко» и «Они любили друг друга так долго и нежно». Первый перевод начат был Лермонтовым довольно близко к подлиннику; изменен был только стихотворный размер. В немецком оригинале благодаря перебоям ритма стопы ямбические чередуются кое-где с амфибрахическими, Лермонтов же выдерживает правильный амфибрахий:

На хладной и голой вершине
Стоит одиноко сосна.
И дремлет и снежным покровом
Метелью одета она.

И т. д.

В результате разных переделок и добавлений перевод принял другой размер: было чередование девятисложных строк с восьмисложными, а стало чередование двенадцатисложных строк с восьмисложными, то есть четырехстопного амфибрахия с трехстопным.

Нечетные строки увеличились, и разница с четными усилилась.

На севере диком стоит одиноко
  На голой вершине сосна
И дремлет качаясь, и снегом сыпучим
  Одета как ризой она.

Добавлением слов «качаясь» и «сыпучим» гейневский пейзаж делается более динамичным.

Также и второе четверостишие в переводе постепенно делалось все более эмоциональным: у Гейне не было определения к слову «пальма» — «прекрасная», не сказано было, что растет она «грустна» и что «утес» «горюч», не было и «пустыни». Все эти добавления усиливают эмоциональность.

И снится ей все, что в пустыне далекой —
  В том крае, где солнца восход,
Одна и грустна на утесе горючем,
  Прекрасная пальма растет.

В первой редакции перевода у Лермонтова, как в оригинале, рифмовали только четные строки, в окончательной же редакции оба четверостишия связываются рифмовкой в одно восьмистишие, так как первая строка рифмует с первой: «одиноко — далекой», а третья с третьей: «сыпучим — горючем». Получается очень оригинальная рифмовка: abcbadcd. Довольно редкие в русской лирике эпитеты «сыпучий» и «горючий» у Лермонтова встречались и раньше. «Сыпучий песок» был в «Воздушном корабле», «горючие слезы» — в «Ветке Палестины».

Другое стихотворение тоже первоначально было переведено одним размером, а потом другим. Если в «Сосне» он выправил ритм оригинала, переводя правильным амфибрахием, то здесь он решил сохранить перебои, но, желая урегулировать их, допускал только в первой стопе.

Получился оригинальный размер, где можно считать первую стопу ямбом, а другие амфибрахием.

Они / любили / друг друга / так нежно/,
С тоской /глубокой / и страстью / мятежной/;

Но как / враги о/пасали/ся встречи,
И бы/ли пусты / и хладны / их речи.
Они / расстались / в безмолвном / страданье/,
И ми/лый образ / во сне лишь / видали,
И смерть / пришла, и /за гробом / свиданье,
Но там / друг друга / они не / узнали.

Потом Лермонтов добавил к каждой строчке еще по одной амфибрахической стопе. Выделяю добавочные стопы раздельными чертами, а измененные слова отмечаю разрядкой:

Они любили друг друга / так долго / и нежно,
С тоской глубокой и страстью / безумно-/мятежной!
Но как враги избегали /признанья и/встречи,
И были пусты и хладны их / краткие / речи.

Они расстались в безмолвном / и гордом / страданье,
И милый образ во сне лишь / порою / видали,—
И смерть пришла: /наступило/ за гробом свиданье...
Но в мире новом друг друга они не узнали.

Отступлений от подлинника в этом переводе довольно много, и в первой редакции добавочные слова усиливают эмоциональность.

Плохо, когда в языке перевода чувствуется, что это перевод.

Лермонтовские переводы не только свободны от этого недостатка, но они, особенно «Сосна» и «Горные вершины», являются перлами русской лирики.

Работа Лермонтова над «Сосной», «Они любили друг друга» (1841) показывает, что он до конца жизни искал все новых, оригинальных строф и новых размеров.

ГЛАВА ДВЕНАДЦАТАЯ

БАЛЛАДЫ И ЭЛЕГИИ ЛЕРМОНТОВА. НЕПРЕВЗОЙДЕННОЕ МАСТЕРСТВО

В своей известной критической статье о книжке «Стихотворения Лермонтова» 1840 года Белинский более всего восхищается тремя балладами и «Казачьей колыбельной песнью». «Такие стихотворения,— пишет он,— как «Русалка», «Три пальмы», «Дары Терека», можно находить только у таких поэтов, как Байрон, Гёте и Пушкин».

О «Казачьей колыбельной песне» он говорит: «Где, откуда взял поэт эти простодушные слова, эту умилительную нежность тона, эти кроткие и задушевные звуки, эту женственность и прелесть выражения? Как же он так глубоко мог проникнуть в тайны женского и материнского чувства?»

«Умилительная нежность тона», о которой говорит Белинский, есть у Лермонтова не только в «Казачьей колыбельной песне». Припомним его стихотворение «Ребенку» или сравнение в «Герое нашего времени» — «воздух чист и свеж, как поцелуй ребенка».

Необходимо отметить, что в русской лирике любовь к детям и материнская любовь как лирическая тема появляется впервые у Лермонтова. Ни у Державина, ни у Пушкина, ни даже у Жуковского ее не было. Нравоучительная идиллия «Овсяный кисель» к лирической поэзии не относится.

Не было в долермонтовской поэзии и ничего аналогичного тем строкам из элегии «Памяти А. И. Одоевского», где говорится, что от дел, мнений и дум покойного ничего не осталось.

И после их на небе нет следа,
Как от любви ребенка безнадежной,
Как от мечты, которой никогда
Он не вверял заботам дружбы нежной!..

Мысль о непрочности того, что в человеке является самым лучшим, угнетает Лермонтова.

Тема «Ангела» — бессмысленность существования без высших стремлений, о «скучных песнях земли» — повторилась видоизмененной в стихотворении 1840 года «И скушно и грустно».

И скучно и грустно жить, если нет вечной любви и вообще ничего вечного. Оба стихотворения написаны амфибрахием, но первое более легким и стремительным, с мужскими рифмами, второе — отяжеленным, с обычным чередованием мужских и женских рифм.

Элегия «И скушно и грустно», возмутившая своею безотрадностью Шевырева и многих других из представителей старшего поколения, была взята под защиту Белинским. «И скушно и грустно»,— пишет он,— из всех пьес Лермонтова обратила на себя особую неприязнь старого поколения. Странные люди! Им все кажется, что поэзия должна выдумывать, а не быть жрицею истины, тешить побрякушками, а не греметь правдой! Им все кажется, что люди — дети, которых можно заговорить прибаутками или утешить сказочками».

В связи с тем, что поэт говорит не о «сказочках», а о суровой прозе жизни, язык отличается прозаизмами: «Что пользы», «не стоит труда», «ведь рано иль поздно», «жизнь, как посмотришь».

В звуковом отношении эта элегия представляет исключительный интерес. Во-первых, мы тут имеем оригинальную строфу, которая, вероятно, ни у кого из известных русских поэтов XVIII и XIX веков больше не встречается. Нечетные строки, как это обычно бывает, равносложны, четные, как бывает нередко,— неравносложны. Оригинальность заключается в том, что из четных неравносложных строк длиннее обычно бывает та, которая находится впереди, а которая заключает строфу — бывает короче, а здесь как раз наоборот: первая четная строка «В минуту душевной невзгоды» имеет девять слогов, а вторая «А годы проходят, все лучшие годы» — двенадцать, а здесь четыре строки нечетные имеют по четырнадцать слогов.

Четверстишие, следовательно, состоит из такого чередования слогов 14+9+14+12. Нечетные строки имеют мужские рифмы («подать — желать» и т. д.), четные — женские («невзгоды — в годы» и т. д.).

Другая оригинальность этой элегии относится к инструментовке. И начинается, и оканчивается элегия решительным преобладанием звука **у**. Многие поэты от Ломоносова до символистов склонны были связывать звучание гласных с настроением, которое ими вызывается[1], но здесь

---

[1] Была тенденция связывать звук **у** с настроением уныния.

много может быть субъективного, может быть элемент самовнушения; во всяком случае, это вопрос темный; но констатировать некоторые случаи, когда мы встречаем скопление тех или иных звуков, важно как материал для изучения эвфонии стиха.

Начинается элегия семью словами, если не считать тех, которые имеют служебное значение, как союз «и» или предлог «в».

(И) скушно (и) грустно, (и) некому руку подать (в) минуту душевной...

Из семи значащих слов только в одном нет звука **у,** в двух словах ударение стоит не на этом звуке (некому, душевной), но все же слышится отчетливо, так как этот звук в отличие от **о, а** или **е** и **и** ни в каком говоре не смешивается с другими. В четырех же словах, в том числе двух первых (то же и в заглавии), мы имеем ударное **у** — «скушно — грустно — руку — минуту».

В последнем четверостишии все рифмы имеют ударное **у:** «недуг — рассудка — вокруг — шутка». И, кроме того, если возьмем пять последних значащих слов, то из них только одно не имеет звука **у** (такая), одно имеет **у** неударное (пустая) и три, в том числе два конечных,— ударное: вокруг... глупая шутка.

Элегию «Памяти А. И. Одоевского» Белинский называет превосходной и видит в ней «сладостную мелодию каких-то глубоких, но тихих дум, чувства сильного, но целомудренного, замкнутого в самом себе»; а про элегию «Сосед» пишет: «Эти унылые, мелодические звуки, льющиеся друг за другом, как слеза за слезой; эти слезы, льющиеся одна за другой, как звук за звуком,— сколько в них таинственного, невыговариваемого, но так ясно понятного сердцу. Здесь поэзия становится музыкой; здесь обстоятельство является, как в опере, только поводом к звукам, намеком на их таинственное значение». Мы видим, что Белинский сближал лирику Лермонтова с музыкой. И эту музыку он более всего находил в элегиях Лермонтова; в балладах его он подчеркивал живописность, роскошь фантазии. По поводу «Трех пальм» он говорит: «Пластицизм» и рельефность образов, выпуклость форм и яркий блеск восточных красок сливает в этой пьесе поэзию с живописью».

В «Дарах Терека» он отмечает «роскошные видения богатой, радужной, исполинской фантазии», а «Русалка» по роскоши картин, богатству поэтических образов, худо-

жественности отделки составляет собою, по мнению Белинского,— «один из драгоценнейших перлов русской поэзии».

Когда через несколько лет[1] появились посмертные стихотворения Лермонтова, Белинский выше всего оценил следующие произведения: «Утес», «Дубовый листок оторвался от ветки родимой», «Морская царевна», «Тамара» и «Выхожу один я на дорогу». Это все или баллады или элегии. Эти два жанра, а также обличительные стихи, проникнутые пафосом негодования, и надо считать наиболее удававшимися Лермонтову.

Поэтика баллад у Лермонтова довольно резко отличается от поэтики гражданской лирики. Главные отличия следующие: в гражданской лирике строфика не обязательна. Размер — ямб; он может быть неупорядочен ни по числу стоп, ни по рифмовке. Пафос негодования трудно сдерживать в определенных строгих рамках, поэтому в гражданской лирике строфика не обязательна. Рифмовка и число стоп в строке строго не выдерживается. В балладе — наоборот: строфика обязательна, неравносложность стоп допускается только при правильности чередования более длинных строк с более короткими. Размер в балладах чаще трехсложный или хорей. Лексика в гражданской лирике допускает совмещение в одном и том же произведении прозаизмов с выражениями высокого стиля; в балладах стараются избегать и того и другого. Для гражданской лирики характерны выразительные афористические концовки, в балладах — наоборот: в заключительных строках обычно снижение, а самые сильные места находятся раньше. Поэтика элегий в общем приближается к поэтике баллад, но не так ярко выражена.

В отличие от произведений декламационного стиля балладам и элегиям присуща напевность и музыкальность. По приведенным выше отзывам Белинского можно вывести заключение, что с музыкой он сближал произведения элегического характера, а в балладах ценил живопись и пластику.

В элегиях Лермонтова музыкальная сторона действительно играет большую роль.

Стихотворение «Выхожу один я на дорогу» В. О. Ключевский считал пьесой, «которая своим стихом почти освобождает композитора от труда подбирать мотивы и звуки при ее переложении на ноты». Но то же можно сказать

---

[1] См. статью «Русская литература в 1843 году».

и о лучших балладах Лермонтова. Если среди юношеских баллад Лермонтова есть и слабые, то среди баллад зрелого периода — числом их восемь — нет ни одной, где яркая живопись не сочеталась бы с необычайно богатой инструментовкой. Три из них («Дары Терека», «Тамара» и «Спор») связаны с Кавказом, две с Наполеоном («Бородино», «Воздушный корабль»), две баллады («Русалка» и «Морская царевна») из сказочной фантастики и одна («Три пальмы») названа автором «Восточным сказанием».

Все баллады строфичны: в «Морской царевне» находим двустишия, в «Трех пальмах» — шестистишие, в «Бородине» — семистишие; в остальных балладах — четверостишие. Ямб встречается только один раз как исключение, и вполне понятно почему: баллада «Бородино» имеет форму разговора.

Хорей имеем в двух балладах: «Дары Терека» и «Спор»; остальные пять баллад написаны трехсложными размерами. По размеру и рифмовке в этих восьми балладах Лермонтов ни разу не повторяется. Если «Терек воет, дик и злобен» (из «Даров Терека») и «Как-то раз перед толпою» (из «Спора») и кажутся строками одинакового размера, то вторые строки — «Меж утесистых громад», и «соплеменных гор» не совпадают. В первой балладе четырехстопный хорей, а во второй чередование четырехстопного хорея с трехстопным.

Точно так же только по начальному стиху можно предполагать, что «Воздушный корабль» и «Тамара» совпадают по построению стиха, но это неверно: во второй нечетные строки рифмуют, а в первой нет.

Законченное мастерство Лермонтова в работе над стихом сказывается в его исключительном разнообразии форм. Для каждого замысла своя неповторяемая форма. Идея, живопись и музыка стиха сливаются в одно неразрывное целое. И чем больше вдумываешься в произведение и всматриваешься в детали и художественную отделку, тем более изумляешься. Возьмем, например, балладу «Дары Терека».

Белинский нашел, что в «Дарах Терека», где «сердитый поток» описывает Каспию красоту убитой казачки, дан очень неопределенный намек и на причину ее смерти, и на ее отношение к гребенскому казаку:

По красотке-молодице
Не тоскует над рекой

Лишь один во всей станице
Казачина гребенской.

И т. д.

«Здесь на догадку читателя оставляется три случая, равно возможные: или, что чеченец убил казачку, а казак обрек себя мщению за смерть своей любезной; или, что сам казак убил ее из ревности и ищет себе смерти, или, что он еще не знает о погибели своей возлюбленной и потому не тужит о ней, готовясь в бой. Такая неопределенность вредит художественности».

Этот упрек Белинского требует пересмотра. Может быть, эта недоговоренность у Лермонтова сознательная? Ведь он всегда любил таинственное и часто недоговаривал. Например, мы так и не знаем, в чем именно заключалась вина молодого отшельника, которого судит инквизиция в поэме «Исповедь». Если это сознательно, то приходится говорить не столько о художественных недостатках, сколько о разнице в художественных вкусах. Необходимо принять во внимание, что подобная недоговоренность есть и в народных песнях, например, в знаменитых песнях «Ах, вы сени, мои сени» или «Вниз по матушке, по Волге». Мы так и не знаем, что это за «Настасьино подворье»: обычный постоялый двор или разбойничий притон. Не знаем, почему именно молодка вспоминает «сени новые, кленовые, решетчатые». Здесь только могут быть догадки. Лермонтовская баллада связана с народной поэтикой,— обратим внимание на троекратное обращение Терека к Каспию: сначала предлагается стадо валунов, потом труп кабардинца и, наконец, уж труп казачки. Есть и эпическое повторение: «Но, склонясь на мягкий берег» и т. д. Стремление к народности можно отметить в языке: «красотка-молодица», «казачина».

Белинский восторгался живописной стороной баллады, но не менее замечательна музыкальная.

Не только в русской лирике вообще, но даже среди произведений Лермонтова баллада «Дары Терека» выделяется своей исключительной инструментовкой.

Внутренние рифмы, созвучия и звуковые повторы с необычайной щедростью рассыпаны по всей балладе.

Благодаря использованию приема устной народной лирики, где начальное слово строки нередко подхватывает, повторяет последнее слово предыдущей, Лермонтов создает в четырех строках четыре созвучия:

Я привез тебе гостинец!
То гостинец не простой:
С поля битвы кабардинец,
Кабардинец удалой.

Очень красив и ритм этих четырех строк. Если первую строку можно читать различно: с четырьмя или, выделяя главные ударения, с тремя или с двумя ударениями («Я привез тебе гостинец»), а третью с тремя или двумя, то вторую и четвертую можно прочесть только с двумя ударениями и с одной только паузой при разделе слов.

Созвучия получаются и при одинаковости грамматических окончаний. Если старая поэтика осуждала рифмовку на глаголе, то это касалось, главным образом, незвучных грамматических форм, например: неопределенное наклонение на «ать», «ить» и т. д., но странно было бы осуждать звучные рифмы, как, например, у Пушкина в «Обвале»: «загородил — остановил» или «лежал — бежал — орошал». У Лермонтова в «Дарах Терека» некоторые строки начинаются с эффективных форм глагола в прошедшем времени с окончанием «ал»:

Замолчал поток сердитый...
Встал, могучий, как гроза...
Он взыграл, веселья полный...

В первой из приведенных строк «замолчал» рифмует с двумя первыми стопами двух строк предыдущего четверостишия, где находим «оседлал» и «на кинжал».

Есть внутренние дополнительные созвучия к краевым рифмам:

В налокотниках стальных:
Из Корана стих священный
Писан золотом на них.

Созвучны оказываются и некоторые слоги в соседних строчках, занимающие то же место в строке, например, в пятом слоге:

Но его от всей вселенной
Я таил до сей поры.

На третьем слоге:

Лишь один во всей станице
Казачина гребенской.

Ощутимы созвучия бывают, даже если занимают в строке не одинаковое место, например:

А на грудь из *малой* раны
Струйка *алая* бежит.

Звуковые повторы и аллитерации останавливают внимание чуть ли не в каждом четверостишии, например:

Я, сынам твоим в забаву,
Разорил родной Дарьял
И валунов им, на славу,
Стадо целое пригнал.

Вот в трех строчках три раза слог **ка** с ударением:

Он лукавый принял вид
И, приветливо ласкаясь,
Морю Каспию журчит...

Явно слышится звук **н** в сочетании с разными гортанными в следующем отрывке:

Он в кольчуге драгоценной,
В налокотниках стальных:
Из Корана стих священный...

Очень отчетлива инструментовка в следующих строках:

И старик во блеске *власти*
Встал, могучий, как гроза,
И оделись влагой *страсти*...

Итоги:

1. В «Казачьей колыбельной песне» Лермонтова впервые в русской лирике появилось мастерское выражение материнской любви.

2. Элегии «И скушно и грустно» и «Памяти А. И. Одоевского» замечательны и по мысли, и по строфике, а первое из них и по изумительной инструментовке.

3. Элегиям и балладам Лермонтова свойственны напевность и музыкальность, а балладам, кроме того, красочность и изобразительность.

4. Анализ баллады «Дары Терека» вскрывает исключительное богатство ее инструментовки и связь по некоторым приемам с народной поэзией.

5. Балладам Лермонтова не свойственны афористические концовки, характерные для его гражданской лирики.

ГЛАВА ТРИНАДЦАТАЯ

ЦЕЗУРЫ. МАСТЕРСТВО КОМПОЗИЦИИ. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Наше стиховедение со времени Андрея Белого очень усиленно занималось изучением размещения безударных слогов, но очень мало обращало внимания на композицию целого; кроме того, при изучении стиха у нас часто недооценивают важного значения цезур, тогда как невнимание к ним ведет за собою неправильное понимание ритма и смысла стихотворения. Правильно прочесть стихотворение — значит правильно понять замысел автора; то и другое невозможно при игнорировании читателем цезур или при ошибочном их распределении. Это распределение не всегда бывает легким делом; хорошо, если мы имеем стихотворение с постоянными цезурами или если автор безошибочно ставит знаки препинания; но во многих случаях непостоянные цезуры никак не обозначаются; в других случаях знаки препинания ставятся поэтом недостаточно продуманно. У каждого поэта своя пунктуация, и прежде чем анализировать ритм стихов, не мешает знать, какое значение придает поэт тому или иному знаку. Достаточно самого беглого сопоставления лермонтовских стихов с пушкинскими, чтобы заметить, что для Лермонтова очень характерно тире (—), чего нельзя сказать про Пушкина.

Вот примеры, в каких случаях Лермонтов ставит тире:

Погиб поэт! — невольник чести —
Пал, оклеветанный молвой...

И т. д.

И умер он — с напрасной жаждой мщенья...
Пред вами суд и правда — все молчи!..
Поведать — что мне бог готовил.

Она поет — и звуки тают,
Как поцелуи на устах,
Глядит — и небеса играют
В ее божественных глазах...

Он взыграл, веселья полный —
И в объятия свои...

И т. д.

Он был рожден для них, для тех надежд,
Поэзии и счастья... Но, безумный —
Из детских рано вырвался одежд...

Другой поэт в некоторых из указанных случаев поставил бы запятую («поведать, что мне бог готовил»), но Лермонтов при помощи тире, очевидно, считал нужным подчеркнуть паузу, так как далеко не все запятые требуют паузы.

Характерно для Лермонтова также, что нередко строфа и законченное предложение у него совпадают на протяжении всего стихотворения. Возьмем, например, «Воздушный корабль». В нем 18 четверостиший и ровно столько же точек. Они заключают четвертую строчку каждой строфы, а их нет в других строфах. В балладе «Тамара» точки тоже только заключают строфы, но их меньше, чем строф: 11, а не 12, так как одно четверостишие кончается не точкой, а точкой с запятой, составляя законченное предложение вместе со следующим четверостишием.

Чувство стихотворной строчки у Лермонтова так же остро, как и чувство строфы: это выражается в том, что точка, точка с запятой и двоеточие встречаются в конце строки и очень редко в середине ее. В «Узнике» (24 строки), «Ветке Палестины» (36 стр.), «Дарах Терека» (42 стр.) только по одному разу встречается двоеточие в середине стиха («поведай: набожной рукою...»; «только слышно: за дверями»; «Слушай, дядя: дар бесценный»).

В то же время «Когда волнуется желтеющая нива» (16 строк), «Я матерь божия, ныне с молитвою» (16 стр.), «Как небеса твой взор блистает» (16 стр.), «Поэт»(44 стр.), «Казачья колыбельная песня» (48 стр.), «На светские цепи» (32 стр.), «Соседка» (36 стр.), «Пленный рыцарь» (20 стр.), «Родина» (26 стр.), «Любовь мертвеца» (40 стр.), «Договор» (20 стр.), «Сон»(20 стр.), «Тамара» (48 стр.), «Пророк» (21 стр.) и ряд других стихотворений Лермонтова не имеют ни разу знаков точка, точка с запятой или двоеточие где-нибудь внутри строки.

И запятые стоят у Лермонтова гораздо чаще в конце строк, а не внутри их. Знаки, требующие заметной остановки в середине строчки, приближают стих к повествовательной интонации:

Я знал его — // мы странствовали с ним
В горах востока... // и тоску изгнанья
Делили дружно; // но к полям родным
Вернулся я, // и время испытанья
Промчалося // законной чередой.

Это пятистопный ямб. Пушкин говорил, что в пятистопной строчке (ямба) он любит цезуру на второй стопе. Здесь

цезура непостоянная; после второй стопы в первой, четвертой и пятой строках: «Я знал его», «Вернулся я», «Промчалося», но «В горах востока» и «Делили дружно» составляют не две, а две с половиной стопы.

Стихотворение носит характер лирического повествования, и в связи с этим здесь очень заметно наблюдается разрыв строки, чего Лермонтов избегал в перечисленных выше стихотворениях.

Вот еще несколько характерных мест:

Что за нужда?.. // Пускай забудет свет
Столь чуждое ему существованье:
Зачем тебе венцы его вниманья
И тернии пустых его клевет?
Ты не служил ему, // ты с юных лет
Коварные его отвергнул цепи...

Или:

Ты умер, как и многие, без шума,
Но с твердостью.

Или, например, такой перенос:

Кто скажет нам! твоих последних слов
Глубокое и горькое значенье
Потеряно...

Много таких разрывов строки и переносов и в поэме «Мцыри», и в разговоре «Журналист, читатель и писатель», и в таких стихотворениях, проникнутых пафосом негодования, как «Не верь себе», «1-е января», например:

И если как-нибудь на миг удастся мне
Забыться — памятью к недавней старине
Лечу я...

Необходимо отметить и характерную для Лермонтова склонность к длинным стихотворным периодам, распространенным или на все произведение («Когда волнуется желтеющая нива»), или на несколько строф: например, две первых строфы (12 строк) «1-е января» или вторая и третья строфа «Соседа».

В шестистопном ямбе Лермонтов выдерживает обычные постоянные цезуры после шестого слога; они могут быть или мужские, или дактилические (женскими они в шестистопной строчке быть не могут) и в сочетании с другими паузами в стихе и размещением ударений создают

сложный ритмический рисунок. Мастерство поэта обнаруживается в умении выделить при помощи цезур те слова, которые, по мнению автора, не должны быть смазаны или пройти незамеченными в чтении.

Возьмем начало «1-го января». Обозначу цезуры и характер цезур: мужские, женские или дактилические. Строфа состоит из шести строк, их них третья и шестая девятисложные, остальные двенадцатисложные. Женские цезуры могут быть только главным образом в третьих и шестых строках.

Как часто, /пестрою / толпою окружен,
Когда передо мной, / как будто бы сквозь сон,
При шуме / музыки и пляски,
При диком шопоте / затверженных речей,
Мелькают образы / бездушные людей,
    Приличьем / стянутые маски,
Когда касаются / холодных рук моих
С небрежной смелостью / красавиц городских
    Давно бестрепетные / руки,—
Наружно погружась / в их блеск и суету,
Ласкаю я в душе / старинную мечту,
    Погибших лет / святые звуки.

Девять первых строк — повышение периода, три последних — понижение. В цезурах повышения решительно преобладают дактилические цезуры: пестрою, шопоте, образы, касаются; они завершаются в конце повышения даже гипердактилической цезурой: «бестрепетные»; затем после слова «руки» — длительная остановка, обозначаемая Лермонтовым при помощи тире, и затем совершенно другим тоном и интонацией должны произноситься три последних строки, где все цезуры мужские («погружась», «в душе», «лет»), что резко контрастирует со строками повышения; также резко контрастируют и заключительные образы повышения и понижения: «давно бестрепетные руки» и «святые звуки». Они хорошо замыкают контрастность и других образов: с одной стороны — затверженные речи, бездушные люди, приличьем стянутые маски, с другой — старинная мечта.

Так эмоциональная, образная и ритмическая сторона сливается в одно неразрывное целое.

Для характеристики поразительного мастерства композиции у Лермонтова возьму одно из изумительнейших в этом отношении его стихотворений «Сосед» (1837). Оно состоит из четырех шестистиший, с таким же чередованием

рифм, как и в предыдущем стихотворении **аа сс**, где **а** и **с** мужские, **а** — женские, но размер несколько другой: там было сочетание шестистопного стиха с девятистопным, а здесь пятистопного.

Если сравним это стихотворение с элегией «Памяти А. И. Одоевского», то увидим большую разницу. Там была повествовательная манера: это обнаруживается и в непостоянных цезурах, и в отмеченных выше разрывах строки и переносах. В «Соседе» наоборот: выражается настроение, вызываемое музыкой и чувством таинственного, которое возбуждает неведомый сосед. Цезуры здесь в пятистопных строчках постоянные и обычные, после второй стопы, и здесь нет места для резких разрывов внутри стиха при помощи точек или точек с запятыми, но встречаются излюбленные Лермонтовым тире, повышающие эмоциональность.

План стихотворения очень строен. Из четырех строф первая — вступление, четвертая — заключение; две средних, объединенные в один период,— главная часть. Из них одна, вторая, строфа — повышение («Когда...»), а следующая («тогда...») — понижение. При помощи связующих рифм повышение связано с предшествующей строфой (рифмуют между собой два первых стиха первой и второй строфы: «сосед — лет — полусвет — привет»), а понижение с последующей (то есть четвертой строфой: «раздаются — льются — несутся — льются»). Последние слова третьей и четвертой строфы тождественны: «льются». Менее ощутимы связующие рифмы через строфу: четвертые и пятые строки первой строфы рифмуются не только между собой, но и с соответствующими строками третьей строфы: «игрой — с тобой — тоской — чередой».

Правильно прочесть это стихотворение или — это одно и то же — правильно понять можно только постольку, поскольку мы можем угадать, как и с какими интонациями, с какими паузами и ударениями читал стихотворение (хотя бы не вслух, а мысленно) сам автор. Одни и те же цезуры могут быть прочтены и как мужские, и как дактилические, и от этого меняется ритм. В пятистопных строках «Соседа» только две цезуры несомненно мужские: «опершись» и «часовой» во второй строфе, и только две несомненно дактилические: «слушаю» и «исполнены» в третьей строфе, все остальные должны быть угаданы:

Кто б ни был ты, / печальный мой сосед,
Люблю тебя, / как друга юных лет.

Можно ударение сделать на «ты» и на «тебя», и тогда мы имеем мужские цезуры, а можно более сильно акцентировать на «ни» («кто б ни был») или на «люблю», и тогда цезуры будут дактилические, ритм несколько меняется; мы не знаем, как читал сам Лермонтов, но по размещению своему цезуры ясны, и они, конечно, должны быть подчеркнуты в чтении, разбивая стих на части. Стих «Хотя судьбы коварною игрой» надо читать непременно с ритмической паузой после слова «судьбы»; можно делать еще дополнительную интонационную паузу после слова «хотя», но нельзя довольствоваться только этой интонационной паузой, игнорируя ритмическую после «судьбы», то есть грубым нарушением ритма было бы прочесть: «Хотя// судьбы коварною игрой».

Первая строфа — вступление — представляет из себя одно законченное предложение, поясняющее заглавие стихотворения «Сосед» или — точнее — отношение поэта к соседу.

Кто б ни был ты, // печальный мой сосед,
Люблю тебя, // как друга юных лет.
    Тебя, // товарищ мой случайный,
Хотя / судьбы //коварною игрой
Навеки мы // разлучены с тобой
    Стеной / теперь // — а после / тайной.

Здесь нет ни одного лишнего или хотя бы маловыразительного слова. Повторение «тебя» мотивируется тем, что этот сосед воспринимается, с одной стороны, как друг юных лет, а с другой — как случайный товарищ. Эта двойственность и вызывает повторение. Единственное слово, которое, казалось бы, могло быть заменено другим, как менее ответственное, это эпитет к игре судьбы — «коварная». Но если мы попробуем заменить слово «коварною» каким-либо другим, например, «капризною», «нечаянной», «нежданною», то увидим, что и по смыслу, и эмоционально будет хуже, а кроме того, хуже и в звуковом отношении, так как у Лермонтова мы имеем очень заметный звуковой повтор: в предыдущей строке «товарищ», здесь «коварный», середина слова совпадает — ударный слог «вар».

Но не менее важно, чем состав слов, их размещение. Тема, намек на которую мы находим в заглавии, уточняется в трех первых строках. С первых же слов мы узнаем, что сосед этот — неизвестный («кто б ни был ты») и печальный, а также отношение к нему поэта, о чем было ска-

зано выше. Таинственность начинается с первого слова и еще более усиливается во второй половине строфы; последний стих, имеющий кроме ритмической цезуры и две интонационных, должен особенно заинтриговывать. Что дело происходит в тюрьме, еще не сказано прямо, но первая строфа прекрасно подготовляет к дальнейшему; так как некоторая таинственность проникает все стихотворение, мы так до конца и не узнаем, что за игра «коварной судьбы» привела автора стихотворения и его соседа в тюрьму (да это и не так важно). Содержание песен соседа также остается неизвестным («о чем они, не знаю»), разобрать слов нельзя, слышны только мотивы.

Итак, случайность, сделавшая двух незнакомых между собой людей соседями, и тайна, их окружающая, создают основное настроение первой строфы, и это прекрасно выражено и в рифмовке: рифмы, кончающие первую и вторую половину строфы — «случайный — тайный», очень важны в смысловом отношении. Следует отметить также внутренние рифмы перед ритмическими цезурами: «судьбы — мы».

Во второй строфе, являющейся первой частью периода, описывается обстановка, когда раздаются песни соседа. Здесь многое и в образности, и в звучании перекликается с первой строфой.

Когда / зари // румяный полусвет
В окно тюрьмы // прощальный свой привет
    Мне умирая // посылает;
И опершись // на звучное ружье,
Наш часовой, // про старое житье
    Мечтая, // стоя засыпает...

Кроме рифмы «полусвет — привет», рифмующих с «сосед — лет» в первой строфе, тут есть внутренние рифмы перед цезурами: «умирая — мечтая», а «тюрьмы» рифмует с «мы» в пятом стихе первой строфы; слово «прощальный» стоит на том же месте строки, где и «печальный» в строке начальной: «печальный мой сосед» каждым словом рифмует с «прощальный свой привет»».

Вечерняя обстановка располагает к грусти и мечтательности. Мечты часового о прошлом (о старом житье) в сознании читателя легко могут ассоциироваться и с соседом, который кажется поэту как бы «другом юных лет», то есть также вызывает воспоминание о прошедшем.

Третья строфа — вторая половина периода и характеристика песен соседа — также связана образами и звучаньем с предыдущими.

Тогда, / чело // склонив к сырой стене,
Я слушаю — // и в мрачной тишине
Твои напевы // раздаются.
О чем они? // не знаю — / но тоской
Исполнены — // и звуки чередой,
Как слезы, // тихо льются, льются.

Постепенно все более и более уточняется «стена», которая разделяет соседей: в первой строфе она только названа; из второй мы узнаем, что она тюремная; в третьей, что «сырая». То, что песни соседа «дышат тоской», вполне подготовлено всем предыдущим: сосед «печальный», стена «сырая», тишина «мрачная»; четвертая и пятая строки третьей строфы «Тоской — чередой» рифмуют с четвертой и пятой строками первой: «игрой — тобой». Самое важное слово в содержании третьей строфы — «напевы», самый яркий «образ» всего стихотворения — «звуки», как «слезы». Замечательно, что эти слова — «напевы» и «слезы» — находятся перед цезурами в третьем и шестом стихе строфы. Последний стих «Как слезы, тихо льются, льются» замечателен и своей инструментовкой.

Четвертая строфа — заключение — начинается также перекличкой с первой строфой. Там было «юных лет», здесь «лучших лет», что, конечно, воспринимается как синонимы. Здесь также есть повышение $4\ ^1/_2$ строки, кончая словами: «И кровь кипит», а последних полторы строки — понижение; это непременно должно отличаться не только цезурой, но и переменой интонации.

И лучших лет // надежды и любовь —
В груди моей // все оживает вновь,
И мысли / далеко несутся,
И полон ум // желаний и страстей,
И кровь кипит — // и слезы из очей,
Как звуки, // друг за другом льются.

«Звуки, как слезы», и «слезы, как звуки» — перекрещивающиеся сравнения прекрасно замыкают и вместе с тем тесно связывают третью и четвертую строфы. Такого мастерства композиции в русской лирике найдется не много.

ГЛАВА ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ

ЧЕМУ НАДО УЧИТЬСЯ У ЛЕРМОНТОВА

В истории стихотворного мастерства Лермонтов сделал очень много.

Его «железный стих» для выражения пафоса негодования и презрения остался непревзойденным.

Столь же непревзойденным остался эпический народный стих его «Песни о купце Калашникове». К сожалению, работа его над усовершенствованием лирического нерифмованного народного стиха остановилась на первых пробах. Его «Казачья колыбельная песня», «Бородино», «Завещание» могут служить образцами хорошей народной речи без какой-либо примеси стилизации под народность.

Он обогатил литературный стих во всех отношениях: в метрике и ритмике, в рифмовке, в строфике, в мелодике и в инструментовке.

Наибольшим новатором явился он в области рифмовки и строфики. Он дал замечательные образцы сплошной мужской рифмовки. Он освоил в русской поэзии дактилические рифмы, первые образцы которых дал Жуковский. Он первый, если не считать очень немногих редких опытов до него, дал разнообразные и убедительные образцы сплошных женских рифм. Строфика его неистощима по разнообразию.

Инструментовка его стихов, благодаря насыщенности ее внутренними рифмами и звуковыми повторами самых различных видов (в нашей книге приводились примеры только самых простейших из них), дала право некоторым исследователям считать Лермонтова самым музыкальнейшим из русских поэтов.

Но необходимо помнить, что всякий раз, когда ему приходилось выбирать между звучанием и смысловой выразительностью, он готов был пожертвовать звуком ради смысла.

«Стихотворец» — понятие видовое по отношению к более широкому: «художник слова». Лермонтов всегда помнил, что стихотворец обязан быть прежде всего художником слова, хотя изобразительная сторона, эпитеты и т. д. и не являются спецификумом стихотворства.

Чему же учит проделанный Лермонтовым путь стихотворной самоучебы и его поэтический опыт?

Все указания можно свести к немногим основным положениям.

Учиться у других поэтов надо так, как учился Лермонтов у Пушкина и Байрона, то есть надо не столько подчиняться обаянию образцов, сколько путем сопоставления находить в себе разногласие с ними и таким образом самоопределяться. Заявление «Нет, я не Байрон» было победой поэта-юноши над байроновским влиянием. «Нет, я не Пушкин» — мог он себе сказать уже в 1828 году, когда начал на свой лад переделывать пушкинского «Кавказского пленника». Соревнованием с Пушкиным надо объяснить такие его произведения, как «Ветка Палестины» и «Три пальмы». И в том и в другом случае Лермонтов превзошел Пушкина, но необходимо иметь в виду, что у Пушкина это не были вершины его поэтического творчества. У Лермонтова хватило такта не состязаться с Пушкиным в стихотворном бытовом романе. Пушкинский «Разговор книгопродавца с поэтом» вдохновил Лермонтова на разговор «Журналиста, читателя и писателя», где ставится остро вопрос о моральной ответственности писателя перед читателями, чего не было у Пушкина и его друзей. В пушкинском споре поэта с чернью Лермонтов становится «на сторону толпы» («Поэт», «Не верь себе» и т. д.). «Пророк» Пушкина воспринят был им критически: «Ну, а что же дальше было с этим пророком?» И он пишет своего «Пророка» — продолжение пушкинского.

Второе положение, которое можно извлечь из творческого пути Лермонтова, это осуждение всякой надуманности и книжности, требование органического творчества, основанного на пережитом и перечувствованном. В частности, для Лермонтова характерно, что он годами вынашивал свои темы и образы, пока не находил удовлетворявшего его художественного оформления, после же этого никогда не повторялся.

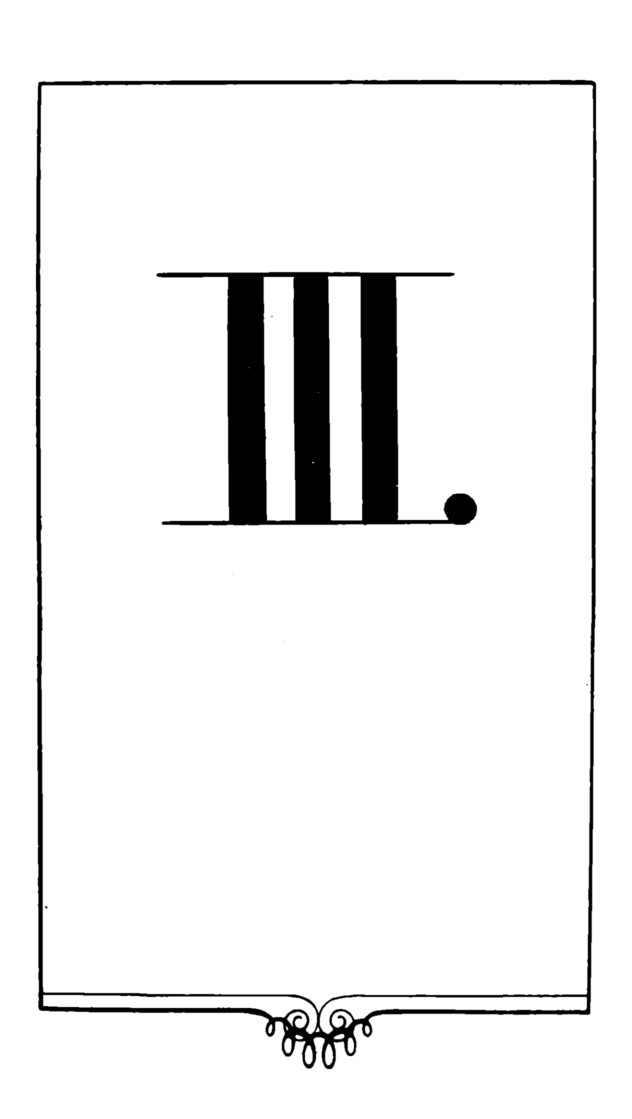
Лермонтов придавал огромное значение звуковой стороне стиха. Существенное значение имеет не только ч т о сказать, но и к а к сказать. Самые оригинальные, самые плодотворные мысли, самые благородные чувства не сделают еще стихотворение поэтически ценным, если оно не обладает внутренней убедительностью, если не покоряет читателя выразительностью звуковой стороны.

Стремление сказать что-то новое неотделимо у всякого подлинного поэта от стремления сказать это как-то по-новому. Отсюда непрерывное искание новых способов вы-

ражения, новых приемов стихотворной техники. Сами по себе они еще не создают поэта, но без этих исканий немыслимо поэтическое творчество.

Лермонтов, как и Пушкин, все время искал все новых и новых форм поэтического выражения. Оба поэта умерли, далеко не сделав того, что могли бы сделать и что, несомненно, сделали бы, если бы жили дольше. Отсюда вывод: ни в коем случае нельзя думать, что они исчерпали все возможности стихотворного мастерства.

Но ни Блок, ни Маяковский также, конечно, не исчерпали всех возможностей. Ломоносов когда-то сказал: «Многих наук совершенство имеет свои пределы, но стихотворство иметь их не может».


III.

ТРИ ГЛАВЫ ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ СТРОФИКИ

1. ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

«Новизна в поэтическом произведении обязательна»,— сказал Маяковский. Он же выразил желание, чтобы у нас было побольше поэтов — «хороших и разных».

Это требование новизны и разнообразия относится не только к содержанию, но и к форме стихов, в частности относится и к строфике. Нельзя не присоединиться к мнению, высказанному на страницах нашего журнала за текущий год (№ 2, с. 100): «Ничем не оправдано, что в нашей поэзии не уделяется нужного внимания строфострoению». «К сожалению,— читаем мы тут же,— начинающие поэты (и не только начинающие — прибавил бы я от себя) ограничиваются примитивными формами, обычно четверостишиями».

Впечатление однообразия еще более усилится, если примем во внимание, сколько возможностей осталось до сих пор не использовано. Не говоря уже о возможности различных комбинаций длинных и коротких строк, но даже если ограничиться стихами, где строчки более или менее одинаковы по числу слогов, то и здесь существовавшая до сих пор практика использовала очень немногое.

Возьмем хотя бы строфу в 4 стиха.

Четверостишия могут быть или на одну или на две рифмы или иметь в своем составе один или два нерифмованных стиха. Четверостишия на одну рифму могут быть только одного вида с рифмовкой аааа, четверостишия на две рифмы имеют три вида: aabb, abab, abba. Введение в состав четверостишия одного нерифмованного стиха дает такие виды (буквой с обозначается нерифмующий стих): саaa, асаа, aaca и aaac. Введение двух нерифмован-

ных строк (обозначим их c и d) создает сочетания: cada, aacd, cdaa, acad, caad, acda. Таким образом, мыслимы 14 видов сочетания рифм в четверостишиях. Из этих 14 видов только четыре обычны в русской поэзии от Ломоносова до символистов: три вида с двумя рифмами aabb, abab, abba и один с двумя рифмованными строками cada. Остальные виды или совсем не встречаются, или являются очень редкими исключениями. В Персии и у некоторых других восточных народов самой обычной формой четверостишия является aaba, так называемая рабайят. У нас эта форма получает право гражданства только в последнее пятилетие; до этого она встречалась только в переводах с восточных языков, но теперь многие поэты (Адалис, Благинина и т. д.) пользуются этой формой четверостишия и в оригинальных стихах.

Нельзя ручаться, что такой формы у нас никогда не было. Ведь сношения с Персией и другими восточными народами бывали у нас издавна. Недавно в одной древнерусской рукописи XIV в. обнаружено было следующее четверостишие. Оно еще не было опубликовано.

Что кун, то в калите,
Что порт, то на собе,
Удавися, убоже,
Глядя на мене.

«Кун, куна» — деньги, «калита» — кошелек, «порт» или «порта» — одежда; «убоже» — звательный падеж от «убогий». Смысл такой: у меня никакого имущества нет, кроме той одежды, которую ношу на себе, и тех денег, которые имею при себе; умри от зависти, нищий, глядя на меня.

Рифмуют: калите — собе — мене; «убоже» ни с чем не рифмует, то есть как в персидской форме рабайят рифмуют первый стих со вторым и четвертым, а третий остается нерифмованным.

В поэзии XIX и XX вв. наиболее стандартным видом четверостишия является чередование abab, но традиционными надо считать и рифмовку aabb, abba, cada. Отступления от такой рифмовки в четверостишии были единичными явлениями, например, у Кольцова встречаем рифмовку acaa:

Люди добрые, скажите,
Люди добрые, не скройте,
Где мой милый, вы молчите,
Злую тайну вы храните.

У поэта-петрашевца А. И. Пальма есть рифмовка acad:

На дворе стоит осень глухая;
Вишь ты, поле совсем пожелтело,
Уж езда на колесах плохая,
Колесо заковало морозом.

Совсем плохо обстоит дело с трехстишиями. Теоретически здесь возможны такие виды рифмовки: aaa, aab, abb, aba, кроме того, возможна сложная форма терции, где трехстишия связываются между собой. Эта сложная форма, пришедшая из Италии, одна только и получила право гражданства в русской поэзии, хотя и не стала особенно популярной. Даже берясь за перевод «Божественной комедии» Данте, написанной терцинами, русские переводчики, например, приятель Пушкина Катенин, подменяли терцины обычными четверостишиями с обычной рифмовкой aa.

Прекрасные образцы терцин дал Пушкин в своих подражаниях Данте: «В начале жизни школу помню я», «И дале мы пошли и страх объял меня». Благодаря авторитету Пушкина форма терцин была освоена русской поэзией («Дракон» Алексея Толстого, терцины С. Дурова, А. Пальма и др.), но особенной популярности не приобрела.

Вне формы терцин строфы трехстишия в русской поэзии почти начисто отсутствуют. Есть, правда, трехстишия как законченные произведения, например, эпиграмма Батюшкова с рифмовкой aaa.

Ты — Сафо, я — Фаон; об этом я не спорю;
Но, к моему ты горю,
Пути не знаешь к морю.

(По преданию, поэтесса Сафо утопилась от безнадежной любви к Фаону.)

У Пушкина есть трехстишие «Сафо» с рифмовкой ad.

Счастливый юноша, ты всем меня пленил.
Душою гордою и пылкой и незлобной,
И первой младости красой женоподобной.

Так как тут, как и у Батюшкова, только одно трехстишие, то есть нет повторения системы рифмовки, то нет и трехстрочной строфы.

Ряд трехстрочных строф с рифмовкой aaa находим у сподвижника Петра Великого Феофана Прокоповича в его виршах на битву у реки Прут:

За могилою Р я б о ю,
Над рекою П р у т о в о ю,
Было войско в страшном б о ю.

Законодатель силлабо-тонического стихосложения Ломоносов не дал ни одного примера трехстрочной строфы, а последователи его тем более. В поэзии XIX в. можно находить только единичные примеры такой строфы. Например, у Сурикова так написано в 1877 году стихотворение «Преступница» с рифмовкой ad:

Сговорилися батюшка с матушкой
Меня замуж отдать за н е м и л о г о,
Старика безобразного, х и л о г о.
Убегла я туманною ночкою,
Убегла к бобыльку о д и н о м у,
К пареньку моему ч е р н о о к о м у...

и т. д.

Трехстишия и четверостишия дают сравнительно очень мало возможностей разнообразия рифмовки: первые только 4, вторые только 14 (строфы сплошь нерифмованные должны рассматриваться особо), но если и из этих немногих возможностей использована на практике только часть, то нечего уже говорить о более сложных строфах — пятистишиях, шестистишиях и т. д., там число возможностей увеличивается в геометрической прогрессии, а процент использованных из них будет в такой же геометрической прогрессии уменьшаться.

Чем талантливее поэт, тем более новизны и разнообразия и в содержании его стихов, и в их форме. Перепевы уже знакомого и однообразие формы, в том числе и трафарет строфики, всегда свидетельствуют о скудости дарования. Но в то же время ни один поэт не может обойтись без подражания и преемственности от предшественников. Новизна и разнообразие всегда бывают относительны. Все дело в степени новаторства и традиционности.

При выборе строфы поэт или идет по линии наименьшего сопротивления, берет готовую общепринятую традиционную форму или форму новомодную, или ищет оригинальной строфы. Он ее может найти среди редких, малоиспользованных в поэтической практике строф, особенно у старых забытых поэтов,— хорошо забытое старое воспринимается как новое,— или у поэтов иноземных, что является самым основным и самым главным способом обогащения родной строфики, или, наконец, изобретает свою соб-

ственную строфу, что бывает, в общем, довольно редко. С точки зрения обогащения родной строфики решительно все равно, изобрел ли поэт новую строфу сам или заимствовал ее у какого-нибудь народа; строфика каждой эпохи и каждого отдельного поэта подлежит рассмотрению с четырех точек зрения: во-первых, важно выяснить ее разнообразие, во-вторых, степень новизны, в-третьих, поэтическую ценность, то есть связь с содержанием, звуковую выразительность и т. д., в-четвертых, значѐние ее для современной ей и для последующей русской строфики.

Наши великие поэты дали изумительные во всех отношениях образцы строфики, и не их вина, если подражатели могли воспринимать только самые простейшие формы, да и то чисто внешним образом. Распространенность какой-нибудь строфы вовсе еще не означает превосходства ее в художественном отношении перед всеми другими. Скорее это говорит о силе инерции, о творчестве, идущем по линии наименьшего сопротивления. Некоторые строфы могут быть квалифицированы как стандартные для данного периода в истории русского стихотворства. Так, в силлабической поэзии XVI и XVII вв. такой стандартной строфой было двустишие с женской парной рифмовкой, для силлабо-тонической поэзии XIX и XX вв. такой стандартной строфой стало ямбическое четырехстопное четверостишие с перекрестной рифмовкой: женская рифма, мужская, женская, мужская.

Труднее определить основную стандартную строфу для русской поэзии XVIII в., но если игнорировать песенную рукописную лирику и принять во внимание, что основным жанром книжной печатной поэзии была ода, то наиболее характерной для XVIII в. строфой надо признать десятистишие четырехстопного ямба с тем размещением рифм, которое мы находим в популярной ломоносовской строфе «Науки юношей питают» и в державинской оде «Фелица»: aba ccd ebed. Такой строфой писали свои оды почти все стихотворцы XVIII в.

В нашем стиховедении нет еще работ по истории русской строфики. В связи с этим нередко высказываются суждения, не подтверждающиеся фактами. Например, довольно распространено мнение, что четырнадцатистрочная строфа онегинская — самая большая в русской поэзии, а между тем у современника Пушкина Великопольского есть поэма, написанная строфой в 19 строк. Ясно, что только на основе длительных предварительных изучений,

произведенных целым рядом стиховедов, может быть создана подробная история русской строфики. На такую историю данные очерки не претендуют. Цель их ознакомить читателей только с некоторыми выводами о характернейших особенностях одного из важнейших переходных моментов этой истории, основанными почти исключительно на собственных наблюдениях.

2. ДОЛОМОНОСОВСКАЯ СТРОФИКА

До Ломоносова у нас писали силлабические стихи, или вирши. Теория требовала равносложных строк и женских рифм. В требовании женских рифм сказывалось влияние польской культуры. В польском языке, где ударение стоит всегда, если не считать односложных слов, на втором слоге от конца, такие рифмы были естественны. Для нас, русских, это было стеснительно. Рифмовка была простейшая: парная. Так писали стихи мастера силлабики — Симеон Полоцкий, Кантемир, Буслаев и другие.

У менее искусных виршеписцев встречались и мужские дактилические рифмы, и неравносложные строки. Парность рифмовки тоже была стеснительна, и живая разговорная речь, которая не пренебрегала рифмами, была использована ими гораздо свободнее.

Любовь к созвучиям очень ярко издавна выражалась в русских пословицах, поговорках, загадках и т. д., причем, в отличие от книжной виршевой поэзии, здесь обнаруживалось необычайное богатство и разнообразие видов созвучия: здесь есть и точные рифмы и неточные, и ассонансы и консонансы, и та «левизна рифм», о которой впервые заговорил Валерий Брюсов, отметив ее как новое явление в поэзии футуристов. И мужские рифмы, и женские, и дактилические здесь издавна пользовались равными правами гражданства. Здесь есть, конечно, и простейшая форма: сочетание двух созвучий на близком расстоянии, но есть и чередование созвучий. Вот, например, ряд пословиц, взятых из сборника XVII в.:

Ефрем
          любит хрен,
А Федька —
                    редьку.

Мысль «у всякого свой вкус» выражена при помощи созвучий; из шести слов только два — «любит» и союз «а» — не рифмуют.

Прасол
С мясом,
А наши
Всегда без каши.

А есть и перекрестные созвучия:

Глеб
    с Борисом,
А хлеб у них
                с анисом.

Смысл, вероятно, тот, что совместная жизнь и совместная работа выгоднее.

А вот и каламбур:

Жни,
Баба, полбу,
Да жди
Себе по лбу.

Какой-то Семен Надеин, вероятно лицо не вымышленное, встречается в сборниках пословиц и XVII и XVIII вв. И в наше время бытует ироническая поговорка «умен, как поп Семен», в архангельском же одном сборнике XVII в. сохранилась пословица:

Умен,
Что Надеин Семен:
На волынку насад променял.

А в сборнике пословиц 1714 года эта народная эпиграмма приняла более сложный вид: нерифмованная фраза между двумя срифмованными:

Умен,
Что Надеин Семен,
Насад продал, да гусли купил;
Век играл,
А ладу не знал.

Такие явления в живой разговорной речи не могли не влиять и на способы рифмовки и в книжной поэзии. С другой стороны, кроме влияния польской поэзии, могло сказываться и знакомство с поэзией других народов. Так, например, Феофан Прокопович, проживший полтора года в молодости в Риме, дал первые опыты в русской поэтике октав, очень популярных строф в поэзии итальянской. Наконец, вирши, предназначавшиеся для пения,

требовали более отчетливой строфики. Отделять строфу от строфы можно не только паузами, но и отдельными добавочными восклицаниями или выкриками, особенно если пение сопровождалось и пляской. Так было у западных народов. Существует предположение, что отсюда пошли добавочные короткие строки, которые превращали двустишия в трехстишия, а четырехстишия в пятистишия.

Так, наряду со стандартными двустишиями возникали и другие виды строф, более сложные.

Историю русской книжной строфики можно начинать с конца XVI в., с первых русских стихотворцев, сохранивших потомству свои имена и даты написания своих немногих дошедших до нас произведений: Андрея Рымша и Герасима Смотрицкого. И тот и другой признавали только парную рифмовку, но Андрей Рымша прибегает к простейшему виду строфы: он писал двустишиями, а Герасим Смотрицкий в стихотворении «На герб князей Острожских» дает замечательное для того времени строфическое построение. Стихотворение состоит из 5 строф, каждая строфа является десятистишием с парной рифмовкой, восемь строк длинные, до 17 слогов, а последние два стиха, заостряющие строфу, непременно короткие.

Такой способ создавать из двустиший более сложные формы строф при помощи введения в определенных местах укороченных строк почти не имел распространения в течение всего XVII в., когда прочно утвердился стандарт двустиший, но этот способ широко стал применяться в Петровскую эпоху, особенно в стихах, предназначаемых для пения.

Поэты Московской Руси первой половины XVII в. не стесняли себя в выборе рифм, допускали нередко и мужские, и женские, и дактилические неточные рифмы, и ассонансы, и консонансы. При таком разнобое рифм парная рифмовка не давала никакой строфики. Двустишия получались только у тех, кто по образцу польских стихов пользовался только женскими рифмами. Самым крупным из них был придворный поэт царя Алексея Михайловича Симеон Полоцкий (1629—1680). И у него встречаются рифмы дактилические и мужские, но это как исключение, как досадные промахи, вообще же видна определенная система придерживаться женских рифм. Вот, например, двустишия на тему крыловских гусей — не хвались заслугами предков:

Лучше честь собою комуждо стяжати,
Нежели предков си честию сняти.

Честь родителей сыну бесчестна бывает,
Аще он бесчинно жизнь свою провождает.

Конечно, для того чтобы пользоваться только женскими рифмами, а не рифмовать как попало, требовалась большая осмотрительность, но глаголы в неопределенном наклонении, а многие из них и в изъявительном давали неограниченное количество женских рифм, и не только данное стихотворение, но и многие другие у Симеона Полоцкого и его последователей имели сплошь только глагольные рифмы.

Некоторые двустишия Симеона Полоцкого звучат по ритму совершенно как позднейшие русские силлабо-тонические, например, дактилическое двустишие:

Все мне по/мысли: од/но то в пе/чали,
Что злые/люди же/ниться не/дали.

Вообще же двустишия Симеона Полоцкого, как и все силлабические многосложные стихи, требуют при произнесении отчетливых пауз на местах цезур. Цезуры эти можно для удобства обозначать при помощи «тире». Восхваляя славу царя Алексея Михайловича, Симеон Полоцкий заявлял, что и сам Гомер не в силах был бы достойно воспеть эту славу.

Омир преславный — в стихотворении
Не мог бы пети — о сем явлении.

Некоторые из последователей Симеона Полоцкого необходимые паузы обозначали при помощи бросающихся в глаза промежутков посреди стихотворных строк. Печатались стихи в два столбца: в одном часть стиха до цезуры, во втором другая часть после цезуры, например, у Кариона Истомина:

Добра учитися   кому есть охота,
Постигает того   райская доброта,—

или пожелание Федора Поликарпова, обращенное к учащемуся:

Да хранит твердо   ума во ограде,
Аще что сберет   в книжном вертограде.

Паузы цезуры и паузы при окончании стихотворной строки мало отличались между собой по длительности.

Если представить себе, что последнее слово перед цезурой могло случайно быть созвучным с конечным словом строки, половины стиха до цезуры и после цезуры могли восприниматься как короткие стихотворные строчки — количество строк возрастало. Если это явление наблюдалось более или менее симметрично, получались новые виды строфы. Примеры будут приведены ниже.

В Петровскую эпоху нашу строфику можно считать уже довольно богатой, хотя стандартом остается все-таки двустишие с парной женской рифмовкой. Уже в «Грамматике» Мелетия Смотрицкого 1619 года допускалась возможность строфы из четырех строк, где четвертая была короче трех предыдущих и состояла из дактиля и хорея и была для силлабистов пятисложной. Мелетий Смотрицкий называл такую строфу «сафиской» — от имени греческой поэтессы Сафо, позднее ее стали называть сапфической. Так писались учеными монахами Московской Славяно-греко-латинской Академии оды на победы Петра: «На Ништадский мир», «На возвращение из персидского похода». Первая из них, как это нередко водилось в стихотворной практике ученых монахов, написана на двух языках — латинском и русском, и, как всегда бывало, на латинском лучше, чем на русском.

Во второй оде про побежденных персов говорится:

Ключи от града / и всю свою славу
В крепкую дают / российскую державу,
Дабы ей, / аки рабы, послужили
Верными были.

Оставивши их / император в страсе,
В благополучном / предвозвестия гласе
Царствующему / московскому граду
Добру отраду.

Можно признать, что течение стиха в таких строфах гармонирует с торжественным строем од.

Впоследствии, в XIX в. (например, у Востокова) и в XX в. (например, у Вячеслава Иванова), сапфическая строфа появлялась изредка как эксперимент. В XVII же в. и в первой четверти XVIII в. эта строфа очень заметно бытовала. Были случаи, когда эта строфа из силлабического стихосложения переходила в силлабо-тоническое. Чистый

хорей находим, например, в послании ярославского иеромонаха Ионы к Дмитрию Ростовскому. Три строки здесь — шестистопный хорей, а четвертая — трехстопный:

Внемлющим бо/сладко твое часто слово,
Вопреки же вьяву / жестоко и сурово,
Ибо Илие был / ревностью подобен/
Гнева же свободен.

Если сапфическая строфа в Петровскую эпоху была традиционна, совершенно новым явился такой вид четверостиший, который дал Феофан Прокопович в своем стихотворении «Плачет пастушок в долгом ненастьи». Как украинец, он тот звук «е», который писался через «ять», произносил как «и», говорил «бидный» вместо «бедный», «свит» вместо «свет».

Ни с каких сторон / свита не видно,
Все ненастье,
Нет и надежды, / о многобидно
Мое счастье...

В ответ на это стихотворение Кантемир послал ему свое, написанное такими же строфами. Беру две строфы из середины:

Уже трожды солнце / в круг обежало
Путь свой билый,
А я не имею / льготы ни мало
Весь унылый.
Лишен я стадца, / лишен хижины,
лишен нивы.
Меж пастушками / брожу единый
Несчастливый.

«Билый» здесь вместо «белый», ради рифмы слово «хижины» имеет здесь неправильное ударение на втором слоге от конца.

Приведенные примеры строфического новаторства интересны не только тем, что здесь мы находим не традиционную парную рифмовку, а чередующиеся рифмы, а еще более тем, что здесь выдержано чередование длинных строк с короткими. У Ломоносова и его ближайших последователей мы такого чередования не находим. Впоследствии всех удачнее пропагандировал этот прием своей стихотворной практикой Жуковский.

От четверостиший перейдем к пятистишиям. В Петровскую эпоху они обычно образовывались прибавлением к

четырем строкам с обычной парной рифмовкой одной короткой нерифмующей строчки. Приведу два примера. Один относится ко времени стрелецкого бунта. В 1691 году были казнены Шакловитый и другие приближенные к Софье лица. В числе их находился и Сильвестр Медведев, известный как «первый русский библиограф» и как виршеписец, ученик Симеона Полоцкого. На эту казнь написаны были анонимные вирши о тщете всего земного, озаглавленные «О прелести суетного мира сего». Эти вирши интересны по своей структуре, так как здесь, по терминологии того времени, «краесогласные пятеростgolочии» или рифмованные пятистишия. Обозначение не совсем точное, так как пятый стих не рифмует. Здесь много славянских слов: «днесь» вместо «сегодня», «утре» вместо «завтра», «бранных» в смысле «взятых», «палатный» значит заседающий в царской палате. Понимание несколько затрудняет и не совсем обычная расстановка слов, как писали в то время ученые монахи, умудренные в латыни. Привожу две первых строфы:

Днесь в число палатных,
В правительство бранных,
Людей тя мир строит,
Утре ти готовит
Секиру!
Днесь повелителя
Тя и властителя
Страшно творят многим,
Утре со убогим
Верстает!

Еще интереснее другой пример, относящийся, вероятно, к концу царствования Петра I. Это автобиография подьячего Семена Левицкого.

Она написана в форме азбуковника, так как строфы расположены в порядке алфавита и каждая строфа начинается с данной буквы алфавита.

Приведу две строфы на буквы Ц и Ч. В этих строфах герой повести рассказывает, как он размышлял о выборе профессии.

Ц

Царедворцем мне быти, чаю, не гожуся,
А в церковниках жить — от людей стыжуся.
Затесаться в посад — торговать не умею.
Подрядчиком быти — отнюдь того не разумею
Ни мало.

Ч

Чорт дал мне и к ремеслу всякому леность,
А дьявол напустил в глупости моей смелость,
И оттого, в какой чини ни мышлю, добра не чаю,
Разве, как начал жить, и вовсе кончаю,
До смерти.

В этом и другом произведении следует отметить неточность рифм: палатных — бранных; строит — готовит; леность — смелость. Так бывало часто и в народной речи, например, в пословицах. Саллабо-тоническое стихосложение от Ломоносова и до Пушкина и Лермонтова требовало точных рифм. Неточные стали появляться, как указывал В. М. Жирмунский, у Тютчева, Алексея Толстого и т. д.

Приведу еще интересные строфы из канта, то есть песни на взятие Петром Нарвы в 1703 году. Кант этот принадлежит Дмитрию Ростовскому и ни разу не опубликовывался.

Основная мысль канта — противоположение шведского короля Петру. Шведский король — это немейский лев, побежденный Геркулесом. Петр — по-гречески «камень». Шведский король, по мнению Дмитрия Ростовского, представитель мрака, а Петр — света. На этих двух противоположениях и основаны приводимые строфы.

Льва немейска / сила изменися,
О камень твердый Петра сокрушися
Да се дело

Всяк пой смело,
Беспрестанно,
Всеизбранно

«Днесь виват!»
Кто может сие/от века сказати
Может ли свету / мрак одолевати,

Мрак — швед темный,
Свет — царь дневный
Побеждает
Всяк взывает:
«Днесь виват!»

Короткие строки являются силлабо-тоническими стихами, правильным двухстрочным хореем.

Очень любопытна в отношении строфики любовная лирика Петровской эпохи.

В ариях, приводимых в повестях этого времени, встречаются не только двустишия, но и четверостишия с перекрестной или с опоясанной рифмовкой, особенно в повести об Александре:

Щастие, Элеоноре, сама ты погубила!
Нанесла печаль своей *младости*!
Гордым ответом болезнь возбудила
Коей причастна ныне *радости*?

Кую пользу гордостью себе, бедная, сотворила?
В чем себя более признаваешь?
Здравия почто ты себя лишила,
А в горести уже пропадаешь!

Здесь все четные стихи десятисложные; в нарушение общепринятого встречаем здесь случайную дактилическую рифму: «младости — сладости».

В другой арии рифмы опоясанные и есть мужские рифмы:

Дивну красоту твою, граде Лилл, я ныне *зрю*:
Врата имашь позлащенны,
А внутри копие изощренны!
Почто чинишь со мною *прю*?..

Фортуна мною ныне владеет...
Несчастие ко мне *течет*
И ко гробу уже *влечет*:
Что мне в помощь успеет?

По обычаю того времени, песни записывались в строку подряд, без разделения на отдельные стихотворные строчки, и графически имели вид прозы. Если, руководясь рифмовкой, выделять строфику, то иногда может получиться и четверостишие и шестистишие, в зависимости от того, считать ли некоторые созвучия внутренними рифмами или конечными; например, такие две строфы из любовного признания:

Ежель бы *можно* / сказать не
ложно,
Как мя ныне / ты изнуряешь
Чего *желаю* / и *уповаю*,
Воли мне в том/ах, ты не даешь.

Ежель бы можно
Сказать не ложно,
Как мя ныне
Ты изнуряешь

Чего желаю
И уповаю,
Воли мне в том,
Ах, ты не даешь.
. . . .

Цыркульный к р у г / есть совестный
                                        д р у г
Выходу и входу не имеем.
А равной д р у ж б е / ни верной
                                    с л у ж б е
Всегда служити не укоснеем!

Цыркульный круг
Есть совестный друг
Выходу и входу не
                        имеем
А равной дружбе
Ни верной службе
Всегда служити
                    не укоснеем!

Арии дошли до нас в повестях в несколько испорченном виде; поэтому они приводятся с некоторой реконструкцией, например, в подлиннике «дружбы» и «службы», что не соответствует управлению глагола служить. Неправильное ударение в слове «даешь» — небрежность, несколько смягчаемая тем, что это предназначается для пения, где гласные могут растягиваться. В четверостишии стих выходит десятисложный, кроме первой строки второй строфы, где девять слогов. Если внутренние рифмы считать конечными, короткие строки будут иметь 5 слогов, то есть половину прежнего, исключая стиха «Цыркульный круг», где 4 слога. Обращает на себя внимание сравнение чувства дружбы с «цыркульным кругом». Есть и случайные мужские рифмы: «круг — друг».

Вот еще любовная ария Петровской эпохи из той же повести об Александре:

Кую урону
Или препону
В себе признаваешь?
Любовь в нас равна
Ибо издавна
К тому и склоняешь.

Сколько досадно
Сколько обидно.
Знаю, (что) мне будет
Всего лишуся,
К тебе склонюся,
Любовь пробудет;

Надеюсь вечно
И бесконечно
Тогда между нами,
Невозвращенна
И неотменна.
Ведаем то сами.

В чем бы ты ни был,
Что тебе прибыль
Себя изнурити,
В толикой скуке
И в тяжкой муке
Дни проводити?

Здесь нет ни мужских, ни дактилических рифм, но есть консонанс: досадно — обидно. Многие строки звучат как позднейшие силлабо-тонические.

Не только двойные, но и тройные созвучия являются в интересной песенке хвастуна-сердцееда Форьяра.

Уже не дивно,
Боле противно
Жити (нам) с девицами мирно!
В любви нам (?) зрим
(Девиц) премного,
Ей, не убого,
Сколько хотим,
Сколько хотим!..

Куда ни возрю:
Тысячу узрю:
Ни едину зову —
Без стыда все текут!
Не приглашаю,
Но всегда лаю
И сам не знаю,
Куда влекут,
Куда влекут!..

Здесь кроме тройных созвучий поражает большое количество мужских рифм.

Иногда в четверостишии прибавлялся пятый нерифмующий короткий стих. Вот, например, один куплет из песни, приписываемой дочери Петра царевне Елизавете, впоследствии царице:

Я не в своей мочи/огнь утушить,
Сердцем я болею, / да чем пособить?
Что всегда разлучно / и без тебя скучно,
Легче б тя не знати, / нежель так страдати
Всегда по тебе!

Если внутренние рифмы — «разлучно — скучно», «знати — страдати» — считать конечными, для слуха это ничего не изменит, но графически пятистишие превратится в семистишие, где только два первых стиха будут длинные, а остальные короткие, или в девятистишие, если каждую строчку, руководясь цезурами, делить на две; тогда первый и третий стих не будет рифмовать (мочи — болею; разлучно — знати).

Приведенные в данной главе примеры дают возможность сделать следующие выводы:

1. Строфика Петровской эпохи довольно разнообразна. В ней замечается отход от обязательности парной рифмовки, а следовательно, и от двустиший.

2. Женская рифма строго выдерживается мастерами силлабики, как, например, Кантемиром, но в жертву ей часто приносится правильность ударений (например, «хижи́ны» вместо «хи́жины»); обязательность ее явно стесняет авторов, и в нарушение теории все чаще и чаще появляются дактилические и мужские рифмы, особенно в лирике неофициальной, как, например, в любовной.

3. Все чаще и чаще отдельные места в виршах звучат не как силлабика, а как силлабо-тоника.

Таким образом, реформа Ломоносова была хорошо подготовлена в Петровскую эпоху.

Тем не менее, как мы увидим из последующей главы, большинство строфических форм Петровской эпохи было отвергнуто Ломоносовым.

3. ЛОМОНОСОВСКАЯ СТРОФИКА

В реформе Ломоносова — переходе от силлабического стихосложения к силлабо-тоническому — надо различать две стороны: теорию и практику. Теория была гораздо шире практики. Этот гениальный человек предвидел неограниченные возможности для развития и совершенствования русского стиха. Ему принадлежит замечательное изречение: «Многих наук совершенство имеет свои пределы, но стихотворство иметь их не может». На практике Ломоносов использовал очень немногие возможности, так как у него было слишком много других дел помимо занятия стихотворством.

Реформа его состояла не только в замене силлабики силлабо-тоникой, она касалась и рифмовки и строфики.

Он энергично восстал против господства женских рифм. «Хотя до сего времени только одни женские рифмы в российских стихах употребляемы были, а мужские и от третьего слога начинающиеся заказаны, однако,— заявлял Ломоносов,— сей заказ толь праведен в нашей версификации, так свойственен и природен, как ежели бы кто обеими ногами здоровому человеку всегда на одной скакать велел».

Указав далее, что исключительно женские рифмы пришли к нам из Польши, а польские рифмы только и могут быть женскими, потому что таково ударение во всех польских словах, кроме немногих односложных, Ломоносов говорит: «В нашем языке толь же довольно на последнем и третьем, коль на предкончаемом слоге силу имеющих слов находится: то для чего нам оное богатство пренебрегать, без всякия причины самовольную нищету терпеть, и только одними женскими побрякивать, а мужских бодрость и силу, тригласных устремление и высоту оставлять?»

В одном рукописном руководстве к стихосложению, помеченном 1741 годом, читаем: «Рифмы не считаются хорошими... если последний слог или третий с конца имеет ударение».

Почему нельзя их считать хорошими, никаких пояснений не давалось.

Тредиаковский допускал возможность рифм с ударением на первом слоге от конца, но защищал он это довольно робко. Он допускал их в комическом и в сатирическом стихе, да и то «чем реже, тем лучше». Решительное предпочтение он отдавал женским рифмам. Он утверждал, что «согласие всегда лучше сходится на предконечном слоге».

О рифмах с ударением на третьем слоге от конца он даже и не заикался.

Слишком робким оказался Тредиаковский, когда коснулся вопроса о сочетании стихов. Считая, что главная «сладость» наших стихов заключается в женских рифмах, он возражал против сочетания таких рифм с теми, которые этой «сладости» не имеют, они только допускались Тредиаковским, но не рекомендовались. Пусть французы сочетают женские стихи с мужскими, но нам, русским, такое сочетание, по мнению Тредиаковского, не свойственно. «Таковое сочетание стихов,— говорит он,— так бы у нас мерзкое и гнусное было, как бы оное, когда бы кто наипоклоняемую, наинежную и самым цветом младости своея

сияющую эвропскую красавицу выдая за дряхлого, черного и девяносто лет имеющего арапа».

Против взглядов Тредиаковского возражал Ломоносов: «Причины тому никакой не вижу, для чего бы мужские рифмы толь смешны и подлы были, чтобы их только в комическом и сатирическом стихе, да и то еще редко, употреблять можно было?.. По моему мнению, подлость рифм не в том состоит, что они больше или меньше слогов имеют, но что оных слова подлое или простое что значат».

О сочетании стихов Ломоносов говорит:

«Российские стихи так же кстати красно и свойственно сочетаться могут, как и немецкие. Понеже мы мужские, женские и тригласные рифмы иметь можем, то услаждающая всегда человеческие чувства перемена оные меж собой перемешивать пристойной велит; что я почти во всех моих стихах чинил. Подлинно, что всякому, кто одни женские рифмы употребляет, сочетание и перемешка стихов странны кажутся, однако, ежели бы он к сему применился, то скоро бы увидел, что оное толь же приятно и красно, коль в других европейских языках».

Таким образом, новаторство теории рифмовки Ломоносова заключалось, во-первых, в том, что он признавал равноправие трех видов рифм: мужских, женских и дактилических (тригласных), а во-вторых, что кроме парной рифмовки допускал и даже рекомендовал чередование рифм.

Все это открывало необычайное количество новых возможностей в области строфики. Но сам он в своей поэтической практике использовал только очень незначительную часть этих возможностей, предоставляя, очевидно, все остальное своим последователям, которым он указал широкую дорогу своей теорией; поэтическая же его практика была гораздо уже и давала только ряд отдельных примеров. Многое осталось не подкрепленным собственным примером. Несмотря на очень лестную характеристику «тригласных», то есть дактилических рифм, которым, по словам Ломоносова, присущи «устремление» и «высота» — а то и другое очень было бы уместно в одах,— ни одного случая не только сплошных дактилических рифм, какие впоследствии дал Лермонтов в стихотворении «Тучки небесные, вечные странники», но и рекомендуемого им чередования дактилических рифм с другими, то есть с мужскими или женскими, и вообще ни одной дактилической рифмы у него нет.

Таким образом, из трех видов рифм женские были традиционны, он прибавил к ним мужские, отвергаемые теорией силлабистов, и не успел использовать дактилические.

Рекомендация чередовать женские рифмы с мужскими не означала еще запрета сплошных мужских или сплошных женских рифм.

В своей стихотворной практике Ломоносов решительное предпочтение отдавал чередованию («...что я почти во всех моих стихах чинил» — говорит он), но есть у него один случай и сплошной мужской рифмовки. Это в шестистишиях с чередованием ababcc:

Лицо свое скрывает день,
Поля покрыла влажна ночь,
Взошла на горы черна тень,
Лучи от нас прогнала прочь,
Открылась бездна звезд полна;
Звездам числа нет, бездне дна...

Но традиционной до него сплошной женской рифмовки у Ломоносова нигде нет.

Нет у него ни двустиший (стандартной строфы у силлабистов), ни трехстиший, образец которых дал Феофан Прокопович в своем стихотворении «За могилою Рябою» (см. выше).

Вообще новаторство Феофана Прокоповича в области строфики не было использовано Ломоносовым. Возможно, что он и не знал о них. У него нигде нет октав, нет и чередования длинных строк с короткими, как было у Феофана Прокоповича в его элегии «Плачет пастушок» или в ответе Кантемира на эту элегию.

У них десятисложная строка чередовалась с четырехсложной. Ломоносов в своих четверостишиях чередует или 8 слогов с 7 слогами:

Чтоб в злобе плоть мою пожрать,
    Противны устремились,
Но злой навет хотя начать,
    Упадши, сокрушились,—

(Преложение псалма 26)

или он чередует 9 слогов с 8:

Глубокий мрачный ров злодею
В пути да будет сокровенен;
Да будет сетию своею,
Что мне поставил, уловлен.

(Преложение псалма 34)

Нет у Ломоносова и традиционной до него сапфической строфы с короткой четвертой строкой, нет и пятистиший с короткой пятой, нет и азбуковников. Одним словом, все наследие силлабической строфики, как идущее с XVII в., так и новаторство некоторых поэтов Петровской эпохи, Ломоносов в своей стихотворной практике не применяет. Между прочим, исчезает у него и прием введения в строфу нерифмующей строки, что потом пытался воскресить Державин.

Какие же строфы есть у Ломоносова и что в них нового?

Прежде всего он признает строфы только с четным числом строк: 4, 6, 8, 10. У него могут быть законченные стихотворения из 5 или даже из 3 строк, например, «Весна тепло ведет», но пятистиший, семистиший, девятистиший как строф у него нет.

Парную рифмовку он допускает только в двух случаях: или она является в части строфы, или две женские рифмы чередуются с двумя мужскими.

Замечается стремление к определенному жанру прикрепить определенную строфу.

Свою героическую поэму «Петр Великий», оставшуюся незаконченной, он пишет, чередуя пару женских рифм с парой мужских.

Получается цепь четверостиший.

Пою премудрого российского героя,
Что, грады новые, полки и флоты строя,
От самых нежных лет со злобой вел войну,
Сквозь страхи проходя, вознес свою страну.

Свои «Преложения псалмов» Ломоносов пишет четверостишиями с перекрестными рифмами (псалмы 1, 26, 34, 70) или с опоясанными, например:

Вещает ложь язык врагов,
Уста обильны суетою,
Десница их полна враждою,
Скрывают в сердце лесть и ков.

(Псалом 143)

Редкие у Ломоносова строфы шестистиший имеют обычно у него рифмовку ababcc. Пример такой строфы «Лицо свое скрывает день» и т. д. был приведен выше.

И перекрестные, и опоясанные рифмы встречались и в виршах Петровской эпохи, были тогда и шестистишия по указанной здесь схеме рифмовки, например, анонимная застольная песня «Для чего не веселиться», помещенная в сборнике «Вирши» в Малой серии «Библиотеки поэта» (с. 282—283), но тогда это было не узаконено теорией и образцами, Ломоносов же узаконивал это и давал авторитетные образцы.

Четверостишия с внутренними рифмами, которые давали возможность воспринимать строфу как шестистишие с чередованием коротких строк с длинными по схеме aabcc (такие строфы встречались в кантах и ариях Петровской эпохи), Ломоносов не унаследовал.

В духовных одах, а в единичных случаях и в торжественных, Ломоносов прибегал к восьмистишиям по схеме ababcc.

Такова, например, «ода», выбранная из Иова,— «О ты, что в горести напрасно». Она пользовалась громадной популярностью. Вот, например, строфа из этой оды, описывающая Левиафана:

Ты можешь ли Левиафана
На уде вытянуть на брег?
В самой средине океана
Он быстрый простирает бег:
Светящимися чешуями
Покрыт как медными щитами,
Копье и меч и молот твой
Считает за тростник гнилой.

Самой характерной для Ломоносова строфой надо считать не четверостишие и не восьмистишие, а десятистишие.

Так написаны почти все его торжественные оды, а так как в его творчестве они значительно преобладают, а многие очень значительны по размерам, то можно сказать, что главным его достижением и новаторством в строфике является его десятистишная строфа.

Десятистишия бывали и у силлабистов, например, у Кариона Истомина так написан был его стихотворный букварь. Каждой букве уделено было по строфе в 10 строк. Стефан Яворский написал длинную оду Петру, где перенумеровал строфы, и в каждой строфе было по 10 строк. И у того, и у другого рифмы были только женские, и рифмовались строки попарно. Можно было пытаться найти

только тематическое единство в сцеплении строк в строфу, в звуковом же отношении эти десятистишия легко распадались на пять двустиший.

У Ломоносова же не только стремление придать тематическое единство строфе, но и дать при звуковом разнообразии в построении строфы и звуковое единство всей оде.

Возьмем популярные строки:

Науки юношей питают,
Отраду старцам подают,
В счастливой жизни украшают,
В несчастный случай берегут;
В домашних трудностях утеха
И в дальних странствах не помеха.
Науки пользуют везде,
Среди народов и в пустыне,
В градском шуму и наедине,
В покое сладки и в труде.

Строфа состоит из двух четверостиший, соединенных двустишием.

Первое четверостишие имеет перекрестную рифмовку, второе — опоясанную, а двустишие конечное — парную. Таким образом, в одной строфе совмещаются все три обычных теперь вида рифмовки. Это делало строфу очень удобной в процессе творчества и разнообразной по звучанию.

Ломоносов не сам изобрел такую строфу. Он ее заимствовал от французов. Сначала он перевел хореями оду Фенелона, написанную такими строфами. Потом, в 1739 году, он написал свою знаменитую оду «Не взятие Хотина», с которой обычно и начинают введение в русской литературе силлабо-тонического стихосложения. Здесь уже Ломоносов переходит на ямб, которым и пользуется во всех своих последующих торжественных одах.

Вот первая строфа:

Восторг внезапный ум пленил,
Ведет на верх горы высокой,
Где ветр в лесах шуметь забыл;
В долине тишине глубокой
Внимая нечто ключ молчит,
Который завсегда журчит
И с шумом вниз с холмов стремится;
Лавровы вьются там венцы,
Там слух спешит во все концы;
Далече дым в полях курится.

Разница в рифмовке двух приведенных строф заключается только в последовательности женских и мужских рифм.

В одной начинается с женской рифмы «питают» и кончается мужской «в труде», а в другой строфе наоборот: начинается мужской «пленил», а кончается женской «курится».

Такого вида рифмовки Ломоносов больше ни разу в своих торжественных одах не повторил. Излюбленной формой стало для него начинать строфу — десятистишие данного строфического рисунка — с женской рифмы. Так написано им 15 од.

Другие виды десятистиший представлены у него в единичных примерах.

Так один раз он попробовал во втором четверостишии строфы дать не опоясанные рифмы, а опять, как в первом, перекрестные, например:

Текут млеком и медом реки,—
Собой земля плоды растит,
Златы приспели снова веки,
Из облак манна к нам росит,
Лишь зефир веет тепл, смиренный
Чрез плод полей благословенный,
Утих свирепый вихрь в морях,
Владеет тишина водами,
Спокойство царствует в брегах,
Забавы все ликуют с нами.

(Ода 1742 г.)

Другой раз он во втором четверостишии дает парную рифмовку:

Уже и морем и землею
Российско воинство течет,
И сильной крепостью своею
За лес и реки го́тов жмет.
Огня ревущего удары
И свист от ядр летящих ярый
Сгущенный дымом воздух рвут,
И тяжких гор сердца трясут,
Уже мрачится свет полдневный,
Повсюду вид и слух плачевный.

(«Ода на прибытие Елизаветы Петровны из Москвы в Санктпетербург»)

Гораздо оригинальнее изменения в первой части строфы.

В оде «Первые трофеи Иоанна III» читаем:

Подобно быстрой как сокол
С руки ловцовой вверх и в дол
Бодро́ взирает скорым оком,
На всякий час взлететь готов,
Похитить, где увидит лов
В воздушном царстве свой широком,—
Врагов так смотрит наш солдат,
Врагов, что вечный мир попрали,
Врагов, что наш покой смущали,
Врагов, что нас пожрать хотят.

В оде «Не сад ли вижу я священный» находим близкий по построению вариант к предыдущей строфе:

Как сладкий сон вливает в члены
Во дни трудами изнуренны
Отраду, легкость и покой,
Так мысль в весельи утопает.
О коль прекрасен свет блистает,
Являя вид страны иной!
Там мир в полях и над водами,
Там вихрей нет, ни шумных бурь,
Меж бисерными облаками
Сияет злато и лазурь.

От предыдущей оды строфа тут отличается вторым четверостишием,— там опоясанные рифмы, а здесь перекрестные, а также тем, что там начинается строфа с мужской рифмы, а здесь с женской.

Итак, мы видим, что в пределах ямбического десятистишия Ломоносов дал разнообразие.

Ломоносов был законодателем русского силлабо-тонического стиха.

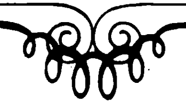
Огромный авторитет Ломоносова и необычайная для того времени распространенность его сочинений — он был единственным поэтом, стихотворения которого уже в XVIII в. выдержали несколько изданий,— определили на долгое время строфику последующих русских стихотворцев.

Враг всяческого рабства, Радищев находил это влияние даже чрезмерным. В своей знаменитой книге «Путешествие из Петербурга в Москву» он, между прочим, указал, что великие примеры Ломоносова в стихотворстве, благодетельные для своего времени, обратились в традиции, задерживающие дальнейшее развитие русской поэзии.

Радищев говорит: «Ломоносов, уразумев смешное в польском одеянии наших стихов, снял с них несродное им полукафтанье.

Подав хорошие примеры новых стихов, надел на последователей своих узду великого примера, и никто доселе отшатнуться от него не дерзнул».

Дальнейшим своим обогащением русская строфика обязана тем смельчакам, которые дерзнули отшатнуться от Ломоносова, снять с себя «узду великого примера», следуя не его стихотворной практике, поневоле ограниченной, а ломоносовскому утверждению, что совершенствование в стихотворстве не может иметь пределов.



СТИХОТВОРНЫЕ РАЗМЕРЫ В ДОНЕКРАСОВСКОЙ ПОЭЗИИ И У НЕКРАСОВА

Стихотворная техника Некрасова изучалась у нас неравномерно и не всегда достаточно плодотворно и убедительно. Андрей Белый 30 лет назад в статье «Лирика и эксперимент» произвел анализ стиховой структуры отрывка в пять строф из некрасовской поэмы «Мороз, Красный нос». Но он, в сущности, свел свою задачу к наблюдениям, как в данном трехстопном амфибрахии Некрасова расположены односложные, двусложные и многосложные слова и к каким грамматическим категориям эти слова принадлежат.

Вопросом о протяженности слов у Некрасова занялся К. Чуковский. В своей книжке «Некрасов как художник» (1922 г.) он, называя Некрасова «гением уныния», говорит между прочим: «Некрасов не был бы «гением уныния», если б его не влекло к длинным тягучим словам. Ни у одного из русских поэтов нет такого обилия их. Сколько таких четырехсложных, пятисложных, семисложных слов в его поэме «Кому на Руси жить хорошо»! Эта поэма занимает в его творчестве такое же место, какое в творчестве Пушкина занимает «Евгений Онегин», и вот ценно отметить, что в «Онегине» на сто строк приходится лишь 28 многосложных слов, а в поэме Некрасова — 53, то есть вдвое больше. Протяжные слова неотделимы от некрасовской поэзии. Без них Некрасову нельзя обойтись. Они нужны его многострадальным метрам. Для того чтобы строить стихи из анапестов, амфибрахиев и дактилей, нужен неисчерпаемый, огромный запас длиннейших, тягучих слов». По поводу некрасовского стихотворения «Детство» К. Чуковский указывает, что тут на 100 строк приходится 104 многосложных слова.

К. Чуковский всегда — и в означенной книжке, и в многочисленных очерках биографии поэта, и во вступительных статьях к изданиям некрасовских стихотворений, вплоть до последнего издания Детиздата,— находит возможным уделить внимание технике стиха у Некрасова, его мастерству, и это нельзя не приветствовать. Но он говорит о лексике, об инструментовке, о рифмовке, а о стихотворных размерах — только вскользь и мимоходом. Читатель узнает, что стихи Некрасова имеют напевный, песенный склад, что поэт тяготеет к трехдольникам, дактилю, амфибрахию, анапесту, наконец, что размеры его «многострадальны». Но к какому размеру поэт прибегал всего охотнее, к какому реже, в какой степени пользовался он другими размерами, как с течением времени менялись его вкусы — в этом отношении читатель из вступительных очерков К. Чуковского ничего не узнает. А ведь К. Чуковский более чем кто-либо из некрасововедов изучал стихотворную технику Некрасова!

* * *

«Мы приблизились к труднейшей проблеме некрасовского творчества, к проблеме его звуковой организации: мелодике, метрике и эвфонии. Начнем же с более простого вопроса — с метрической структуры»,— так начинает свои пять страничек, посвященных Некрасову как стихотворцу, В. Евгеньев-Максимов в его книге «Некрасов как человек, журналист и поэт» (1928 г.) в главе «Некрасов как художник».

«Труднейшей проблемой» считает В. Евгеньев-Максимов изучение звуковой организации некрасовского творчества, очевидно потому, что сам он изучением этого не занимался, а положиться на исследования других без проверки не может. В этой главе он вообще ставит целью подвести только некоторые итоги работы других. Но и «более простой вопрос» — о метрической структуре Некрасова, как мы сейчас увидим, оказался им недостаточно разработанным. Вслед за приведенной цитатой у Евгеньева-Максимова следует сравнение метрики Некрасова с метрикой Пушкина. Здесь мы читаем: «Давно стало общим местом признание первенства за Пушкиным по извлечению на широкую литературную дорогу четырехстопного ямба и по возведению этого размера в степень необычайного совершенства». Что Пушкин «возвел этот размер в

степень необычайного совершенства», об этом никто, конечно, спорить не станет, но утверждать, что он первый «извлек» четырехстопный ямб «на широкую литературную дорогу», это по меньшей мере странно. Как будто этот размер раньше был каким-то захолустным. Не таким ли размером почти всегда пользовался Ломоносов? Какой лирический жанр был в особом почете, стоял на «широкой литературной дороге» в течение всего XVIII в.? Ода. А оды почти всегда писались этим размером, так что откуда-то «извлекать» и «ставить на широкую литературную дорогу» этот употребительный размер Пушкин никак не мог.

Упомянув о том, что по наблюдениям Андрея Белого «четырехстопный ямб у пушкинских эпигонов середины XIX в. обнаружил явный упадок», Евгеньев-Максимов продолжает: «Действительно, четырехстопный ямб Некрасова в его традиционном употреблении почти такой же стертый штамп, лишенный жизни, как и многочисленные клише, унаследованные им от Пушкина. Пример: «Княгиня Трубецкая».

Приведенный пример вызывает новое недоумение. Неужели ямб «Княгини Трубецкой» является штампом, унаследованным от Пушкина? В поэме этой мы находим два вида ямба: в начале первой и второй части поэмы — один, а далее идет другой, который и является основным для данного произведения. В начале это четырехстопный ямб с мужскими парными рифмами:

Покоен, прочен и легок
На диво сложенный возок;
Сам граф-отец не раз, не два
Его попробовал слегка.

Как надо понимать выражение «стертый штамп, лишенный движения»? По Андрею Белому, стих живет ритмом, то есть уклонениями от правильного метра. Например, в строчке Пушкина «Его пример другим наука» мы имеем правильный метр: четырехстопный ямб имеет четыре ударения, а, например, пушкинское «И лучше выдумать не мог» — только три, так как слово «выдумать» метрически должно бы иметь два ударения — на «вы» и на «мать», но фактически имеет только одно — на «вы». Чем больше в смежных строчках таких уклонений от правильного метра (Белый их называет «ускорениями»), тем, по Белому, больше в стихе жизни и движения. Стертый

штамп — это значит взять какой-нибудь размер, ритмически богатый, у какого-нибудь мастера и обеднить его, то есть уменьшить количество и разнообразие ускорений. По уверению Евгеньева-Максимова, в «Княгине Трубецкой» мы имеем обеднение пушкинского четырехстопного ямба. Но дело в том, что с пушкинским ямбом вообще этот размер ничего общего не имеет. В пушкинском четырехстопном ямбе мы находим чередование строк в четыре и четыре с половиной стопы или наоборот, или более сложное («Обвал», «Эхо»), но размера начала «Княгини Трубецкой», где попарно рифмуются строки в четыре ямбических стопы и нет четырех с половиной, мы нигде у Пушкина не находим. Поэтому и утверждение, что этот стих унаследован Некрасовым у Пушкина, теряет всякий смысл.

То же следует сказать и о другом виде ямба, являющемся основным в поэме. Приведем пример:

Кипит больной, усталый ум
Бессонный до утра,
Тоскует сердце. Смена дум
Мучительно быстра.

Это тот же размер, как в балладе Жуковского «Рыбак»:

Бежит волна, шумит волна;
Задумчив, над рекой,
Сидит рыбак. Душа полна
Прохладной тишиной.

Унаследованным от Пушкина такой размер быть не мог, так как у Пушкина его нигде нет.

Читаем дальше:

«Таким образом Некрасов не мог обновить русского стиха путем реставрации уже использованного размера. Ему оставалось искать совершенно новых форм, идти по совершенно новой дороге. И он вышел из положения. Перекликаясь с Лермонтовым, он подхватил любимый поэтом анапест и стал усиленно культивировать его в своих стихах»[1].

Опять получается недоразумение. Является ли анапест любимым размером Лермонтова? Наоборот. Если не считать отроческих упражнений Лермонтова, то в его лирике

[1] Евгеньев-Максимов. Некрасов как человек, журналист и поэт. 1928, с. 293.

от 1836 года и до смерти анапест встречается один-единственный раз в стихотворении «Соседка»:

Не дождаться мне, видно, свободы...

Стихотворение это, по-видимому, не особенно высоко ценилось его автором; по крайней мере, Лермонтов не включил его в собрание своих стихотворений.

Правильнее было бы сказать, что анапест — самый не любимый Лермонтовым размер.

Этот ряд вопиющих промахов приводится не для того, чтобы укорять Евгеньева-Максимова, заслуги которого в некрасововедении неоспоримы; к тому же он оговаривается, что сам этого вопроса не исследовал. Я хочу только показать, в каком положении находится у нас изучение метрики Некрасова.

Произвести подсчет односложных и многосложных слов у Некрасова, изучить его тематику, лексику и образность недостаточно: это подлежит изучению и у всякого прозаика.

Говоря о Некрасове-поэте, прежде всего надо было рассмотреть специфику поэзии, его стихотворную форму, а потом уже говорить о благозвучии, ритмике, образности и лексике, о чем нужно говорить и в том случае, если бы речь шла о прозе Некрасова.

* * *

Чтобы выяснить, в чем своеобразие метрики Некрасова, необходимо брать его не изолированно, а в сопоставлении с предшественниками и современниками. Кроме того, необходимо принять во внимание, что двусложные размеры ямб и хорей гораздо употребительнее в русской поэзии, чем трехсложные. Поэтому преобладание ямба у какого-нибудь поэта не определяет еще своеобразия поэта. Более характерными и определяющими могут быть именно отклонения от ямба. Так, наиболее характерными размерами Некрасова мы можем считать дактиль или анапест, хотя количественно тот же ямб у Некрасова преобладает.

У нас нет не только истории нашего стиха, но нет даже хотя бы краткого обзора в хронологической последовательности господствовавших у нас в ту или иную эпоху стихотворных размеров, а между тем, повторяю, основной спецификум стихов подлежит изучению в первую очередь, раньше всех других его признаков.

Поэтому считаю нелишним привести несколько данных как результат собственных наблюдений.

Статистический метод в применении к стихосложению скомпрометировал себя в работах чересчур рьяных последователей Андрея Белого, не говоря уже о том, что у самого Андрея Белого оказался в значительной степени иллюзорным. Но, с другой стороны, было бы неблагоразумным считать этот метод порочным вообще. Он освящен инициативой Чернышевского, который в своих критических статьях о Пушкине, говоря о стихосложении поэта, первый прибег к статистическому подсчету. Конечно, дело сводится к осторожности в использовании данного метода. Нельзя разнородные явления считать равными единицами. Без качественного анализа голые цифры всегда будут мертвыми.

Мои наблюдения носят предварительный характер и в разных отношениях требуют проверки и дополнений. В целях некоторой поправки на качество мы ограничиваем свою задачу рассмотрением отдельных книг стихотворений того или иного поэта, а не берем всю его стихотворную продукцию. Мы оставляем в стороне стихотворения, напечатанные, может быть, где-нибудь в журналах, но не включенные в собрание стихотворений из разных соображений, чаще всего потому, что не считались автором достойными этого; оставляем в стороне и рукописное наследие, в котором всегда много такого, чего автор не успел еще уничтожить. В данном случае нам важно не то, какие попытки и возможности были у поэта, а интересно, с чем автор не стыдился выйти к читателю, что тотчас же входило в историко-литературный оборот. Правда, некоторые стихи могли распространяться в рукописи не хуже, чем печатные, но это все же не правило, а исключение. Крайне редко бывали также случаи, чтобы стихотворение, опубликованное в журнале и имевшее успех и актуальное значение, было потом забраковано автором и не включено им в собрание его стихотворений. Вот почему мы считаем возможным ограничиться пока только рассмотрением ряда отдельных сборников стихотворений. Какие размеры и в каком соотношении встречаются? Какие из них надо признать наиболее характерными для поэта или группы поэтов? Чем отличаются в этом отношении разные эпохи русской поэзии?

Подсчет делаем по количеству стихотворений. Подсчет по строкам должен дать несколько иную картину, но

в первую очередь имеет значение выбор размера, а выбор этот производится обычно один раз, независимо от того, двустишие это или поэма в тысячу строк.

Рассмотрим в хронологическом порядке несколько групп стихотворных сборников.

В 1751 году вышли «Сочинения Ломоносова», в 1752 году — «Сочинения и переводы Тредьяковского». То и другое — единственные прижизненные собрания стихов означенных поэтов. Известно, что между Ломоносовым и Тредьяковским был спор — какой размер предпочтительнее: Ломоносов стоял за ямб, Тредьяковский — за хорей. Можно было бы предполагать, что и в собрании стихов Тредьяковского хорей преобладает, но если мы обратимся к означенным произведениям, то убедимся, что у Ломоносова действительно, кроме ямба, никаких других размеров и не существует, а у Тредьяковского 50 стихотворений написано хореем, а ямбом даже немного больше — 55. Несмотря на количественные преобладания ямба, характерным для Тредьяковского является хорей, если возьмем его «Телемахиду», и дактиль (гекзаметр).

Ни одного стихотворения в данных книгах родоначальников русского тонического стихотворства, написанного каким-либо иным из трехсложных размеров, нет.

Время решило спор Ломоносова с Тредьяковским в пользу Ломоносова: ямб решительно возобладал; хорей нашел себе применение главным образом в песнях; трехсложные же размеры долгое время почти не употреблялись.

В 1796—1798 гг. вышли книги стихов Державина, Капниста, Карамзина, Дмитриева. У Державина есть одно стихотворение невыдержанного размера («Ласточка»),

	Год издания	Ямб	Хорей	Дактиль
Сочинения Державина	1798	61	10	4
—″— В. Капниста	1796	22	6	—
«Мои безделки» Н. Карамзина	1796	58	10	2
«Мои безделки» И. Дмитриева	1796	40	20	—
		181	46	6

все остальное в означенных сборниках — в рамках обычных размеров. Дактиль, да и то в небольшом количестве, встречаем только у Державина и Карамзина. Они и во всех других отношениях, как мы знаем, в большей степени новаторы, чем Капнист и Дмитриев. Последний писал песен больше других. Поэтому у Дмитриева треть всех стихотворений написана хореем, в том числе самые популярные его вещи, например, «Стонет сизый голубочек». Из четырех поэтов наименее своеобразен Капнист: некоторые его романсы трудно, например, отличить от романсов Нелединского. Это сказалось и на метрике: он предпочитает самый употребительный размер — ямб.

Иную картину дает предпушкинская эпоха. Появляется интерес к трехсложным размерам, и не только к дактилю, но и к амфибрахию.

	Год	Ямб	Хорей	Дактиль	Амфибрахий	Анапест
Опыты в прозе и стихах К. Батюшкова	1817	54	7	1	2	—
Стихотворения В. Жуковского в 3-х томах	1818	53	11	2	8	—
Сатиры, послания и другие мелкие стихотворения М. Милонова	1819	53	9	1	3	—
Сочинения П. Шаликова	1819	126	8	—	—	—
Сочинения и переводы Философова	1819	14	1	—	5	—
		300	36	4	18	—

Самый крупный из этих пяти поэтов, Жуковский, оказывается и самым разнообразным в стихотворных размерах, и самым смелым: он пользуется, между прочим, и амфибрахием — размером, которым поэты XVIII века пренебрегали. Как на исключение можно указать на Сумарокова, который в своих стихотворных исканиях пробовал писать и амфибрахием, но не нашел последователей.

Батюшков и Милонов также не пренебрегают афибра-

хием, и только у малоталантливого Шаликова нет ни дактилей, ни амфибрахиев.

В то же время и хорей более всего представлен у Жуковского, хотя ямба у него впятеро больше, а у Шаликова процент хорея по отношению к ямбу поразительно мал: на 126 ямбов всего 8 хореев.

Совершенно безвестный поэт Философов взят нами, чтобы показать, что интерес к амфибрахию характерен в это время не только для корифеев. Анапест у всех отсутствует.

Амфибрахий продолжает пользоваться вниманием и в 20-е годы XIX в.

	Год	Ямб	Хорей	Дактиль	Амфибрахий	Анапест
Стихотворения А. Пушкина	1826	84	12	—	5	—
—»— Е. Баратынского	1827	79	5	—	1	—
—»— И. Козлова	1828	37	5	—	6	—
—»— Д. Веневитинова	1829	40	—	—	2	—
—»— А. Дельвига	1829	23	12	17	7	3
		263	34	17	21	3

Не очень много хорея, и совершенно отсутствуют дактиль и анапест. Исключение представляет только Дельвиг: у него хорей, так же как и у Дмитриева, играет большую роль, и причина одна и та же: оба они много работали в песенном жанре. Античная стихия сказалась у Дельвига небывалым количеством дактилей (собственно, гекзаметров), что становится особенно заметным при сопоставлении его книги стихов с книгами других, вышедших одновременно поэтов: у тех дактиль совершенно отсутствует. Появляется у Дельвига и анапест, что объясняется как тягой к песенному творчеству («Сиротинушка-девушка»), так и стилизацией под античную поэзию («Кто как лебедь цветущей Авзонии», «На смерть собачки»). Большой процент хореев у Дельвига объясняется его тяготением к песням. Хорей более представлен у

Пушкина и Козлова, менее у Баратынского — совсем почти не песенного поэта — и совсем отсутствует у Веневитинова. При совершенном отсутствии дактиля (об анапесте говорить не приходится, поскольку он не встречается и в предыдущих таблицах) поражает неизменное внимание к амфибрахию. Именно это, а не господство ямба, так как ямб господствовал во все эпохи, характерно для 20-х годов прошлого века.

В 30-е годы усиливаются напевные размеры. В 1835 году вышли две книжки стихов неизвестных ранее поэтов, обратившие на себя всеобщее внимание: «Стихотворения А. Кольцова» и «Стихотворения В. Бенедиктова». Вторая из них имела головокружительный, но временный успех; успех первой был скромнее, но гораздо надежнее. За годы до кольцовской книжки вышли «Русские песни» Цыганова; как показывает самое заглавие, кроме песен, в книге других стихов не было. Напротив, у Кольцова песни составляли только половину всего количества помещенных в книжке произведений — 9 из 18. Это необходимо учесть при определении метрической индивидуальности Кольцова. Позднее он перешел почти исключительно на песни и думы, и в предсмертном издании его «Стихотворений» (1846) соотношение размеров иное.

	Год	Ямб	Хорей	Дактиль	Амфибрахий	Анапест
Стихотворения Д. Давыдова	1832	31	9	—	1	—
—"— Языкова	1833	93	16	—	7	—
Русские песни Цыганова	1834	4	30	—	1	3
Стихотворения Кольцова	1835	8	7	—	—	3
—"— Бенедиктова	1835	24	14	1	13	1
		160	76	1	22	7

Здесь уже замечается снижение количества ямбических стихов. У Бенедиктова ямб занимает менее 50%

всего числа, очень употребительны хорей и амфибрахий, причем они почти уравниваются в числе — явление, которое отсутствует в предыдущих таблицах.

Совершенно исключительным является случай резкого преобладания хорея над ямбом у Цыганова — 30 и 4, объясняемое тем, что это — песни. Характерно также для Цыганова и Кольцова увеличение числа анапеста. Это также песенный размер.

* * *

Перехожу к 40-м годам. Во втором издании «Стихотворений Кольцова» (1846), подводящем итоги всей его деятельности, песенный характер его лирики особенно отчетливо сказывается на размерах.

	Год	Ямб	Хорей	Дактиль	Амфибрахий	Анапест
Стихотворения Кольцова	1846	8	37	—	1	14

Таким образом, можно считать доказанным факт, что хореическими поэтами являются у нас творцы песен — Кольцов и Цыганов и что у них заметна, хотя и в меньшей степени, чем к хорею, тяга к анапесту, который также является характерно песенным размером.

У других поэтов, не занимавшихся преимущественно песнями, и в начале 40-х гг. характерной чертой является интерес к трехсложным размерам и более всего к амфибрахию:

	Год	Ямб	Хорей	Дактиль	Амфибрахий	Анапест
Стихотворения Лермонтова	1840	16	5	2	4	—[1]
—″— Ростопчиной	1841	80	5	2	5	1

[1] Нельзя считать, что «Песня о купце Калашникове» написана анапестом, несмотря на отдельные анапестические строки.

	Год	Ямб	Хорей	Дактиль	Амфибрахий	Анапест
Лирический Пантеон — А. Ф.	1840	30	10	4	5	3
Мечты и звуки — Н. Н.	1840	26	13	4	9	—
		152	33	12	23	4

А. Ф.— Фет, Н. Н.— Некрасов. Это их первые книги, от которых их авторы впоследствии отказались.

У Некрасова песенный размер — хорей — проявился больше, чем у других: он составляет 50% по отношению к ямбу. Совершенно отсутствует впоследствии излюбленный Некрасовым анапест.

Вышедшие в 1856 году «Стихотворения» Некрасова вполне определили его авторское лицо и своеобразие.

	Год	Ямб	Хорей	Дактиль	Амфибрахий	Анапест
Стихотворения Тютчева	1854	81	21	2	5	—
—″— Некрасова	1856	41	12	6	2	13
—″— Полонского	1855	53	19	8	7	13
—″— Фета	1856	62	34	22	14	7
—″— Щербины	1857	47	21	37	11	31
—″— Майкова	1858	58	34	5	8	3
—″— Никитина	1859	17	18	8	5	12
		359	159	88	52	79

Тридцать лет отделяют книгу Некрасова от книги Пушкина, и мы видим, что в 50-х гг. соотношение размеров заметно меняется: если в сборниках Пушкина, Баратынского, Козлова, Веневитинова из трехсложных размеров фигурировал только амфибрахий, то теперь амфибрахий уступает свое место или дактилю (у Фета), или и дактилю

и анапесту (у Некрасова, Полонского, Щербины). Эти два размера у Щербины отодвигают даже хорей на предпоследнее место, тогда как он обычно занимал второе, а иногда — у авторов песен, в том числе у Никитина — и первое. У Тютчева, представителя старого поколения, анапеста, как и следовало ожидать, нет.

Если сравнить две книги стихов Некрасова — 1840-го и 1856 года, то бросается в глаза, что число амфибрахиев падает (с 9-ти до 2-х), а анапест, ранее отсутствовавший, занимает второе место, оттесняя хорей на третье.

Размеры Пушкина изучались очень неравномерно: некоторые очень детально, другие оставались в пренебрежении. Мало внимания обращено на трехсложные размеры.

В «Метрическом справочнике к стихотворениям Пушкина» (изд. «Академия», 1934) мы найдем самые разнообразные подсчеты и таблицы — и длины стихотворных строк, и строфики, и всех возможных вариаций ямба, но нет самой основной таблицы: соотношения стихотворных размеров по периодам. Кроме того, совершенно игнорируется качественный признак. Наш подсчет произведен по однотомнику Пушкина под редакцией Б. Томашевского (1935), куда не вошли черновики и наброски Пушкина:

Годы	Ямб	Хорей	Дактиль	Амфибрахий	Анапест	Народн. размер
1814—1817	97	9	3	1	—	—
1817—1825	146	6	—	6	—	—
1826—1830	94	24	7	2	1	5
1831—1836	55	14	3	1	1	12
Стихи неизвестных годов	14	9	2	1	—	—
	406	62	15	11	2	17

Как мы видим, Пушкин является ярко выраженным типом ямбического поэта, хотя были поэты, еще более приверженные к ямбу, например, Ломоносов и многие из эпигонов Пушкина. Но необходимо отметить, что во вторую половину литературной деятельности Пушкина за счет

ямба у него усиливается хорей и трехдольники — дактиль и амфибрахий. Появляется и анапест, но только в двух стихотворениях — «Пью за здравие Мэри» и «Будрыс и его сыновья» (набросок «Я вкруг Струдзы хожу» в однотомник Томашевского не вошел).

Еще замечательнее появление народных размеров. Параллельно с отходом от романтизма к реализму идет отход от книжной поэзии к устной народной, а в связи с этим — к народной напевности и народному сказу.

Эту пушкинскую линию успешнее всех продолжает Некрасов. *Тяга к реализму и народности обусловливает его стихотворные размеры.*

Изменения в отношениях стихотворных размеров Некрасова могут быть представлены в следующем виде[1].

Годы	Ямб	Хорей	Дактиль	Амфибрахий	Анапест
1845—1856	45	13	8	2	13
1857—1866	18	12	14	2	18
1867—1877	37	20	21	4	10
	100	45	43	8	41

Итак, большинство произведений Некрасова написано ямбом. Хорей, дактиль и анапест встречаются почти равномерно, и очень редко амфибрахий — как раз тот размер, который в пушкинскую эпоху пользовался большим вниманием, чем дактиль и анапест.

Но наиболее характеризует Некрасова второй период — 1857—1866 гг., когда он создает ряд своих шедевров, пользуясь и хореем («Песня Еремушке», «Коробейники»), и амфибрахием («Крестьянские дети», «Мороз, Красный нос»), и дактилем («Железная дорога»), и особенно анапестом («Убогая и нарядная», «Размышления у парадного подъезда», «Рыцарь на час»). Ямб ко-

[1] Подсчет производился по девятому однотомному изданию «Стихотворений» Некрасова 1934 года, причем 2-я часть, качественно слабейшая (журнальные стихи и т. д.), игнорировалась. Некоторое несовпадение в размерах периода 1845—1856 гг. с сборником 1856 года объясняется тем, что в издании 1834 года за эти годы на 5 стихотворений больше.

личественно и качественно представлен гораздо слабее сравнительно с первым и третьим периодом.

Если принять во внимание качество произведений, Некрасову всегда особенно удавался анапест («В дороге», «Огородник», «Тройка», «Маша»). Несмотря на преобладание у Некрасова ямба, его все же нельзя назвать ямбическим поэтом. Для него характернее трехсложные размеры — дактиль и особенно анапест. Хорей также у него играет значительную роль, в отличие от поэтов 20-х годов (см. выше таблицу сборников 1826—1827 гг.).

Напевность — характерный признак поэзии Некрасова. Этому, как мы видим, соответствует и выбор стихотворных размеров.

* * *

Общая картина эволюции размеров и роль в этой эволюции Некрасова получаются следующие:

Двусложные размеры во всех рассмотренных книгах стихов преобладают над трехсложными. Единственное исключение — «Стихотворения Щербины» 1857 года, где трехсложных размеров больше.

Из двусложных размеров ямб вообще преобладает над хореем. Особенно это заметно у поэтов философского склада, как Баратынский, Веневитинов. Наоборот, у поэтов-песенников, стоявших ближе к народным массам, как Кольцов, Цыганов, Никитин, хорей преобладает над ямбом.

У поэтов, уделявших песням большое внимание, как Дмитриев, Дельвиг, Некрасов, хорей в процентном отношении больше, чем у поэтов, песен не писавших.

Кроме того, вообще замечается, что с течением времени число хореических стихов в процентном отношении все растет. В книге Ломоносова — только ямб. У Державина отношение хорея к ямбу — 1 к 6, у Пушкина в книге 1826 года — 1 к 7. Особенно характерно в этом отношении начало 40-х годов: у Лермонтова и раннего Фета отношение 1 к 3 и, что особенно изумительно, у раннего, подражательного в лексике и тематике Некрасова отношение 1 к 2. Здесь же прорывалась некрасовская тяга к напевности. То же отношение 1 к 2 у зрелого Фета, наконец, у Некрасова во втором и третьем периодах его зрелого и самостоятельного творчества, то есть за 20 лет — с 1857-го по 1877 год — отношение 1 к 1 1/2. Такого отношения, если не считать поэтов-песенников, ни у кого из рассмотренных поэтов не было.

Вот первое своеобразие метрических устремлений Некрасова.

Все трехсложные размеры напевнее ямба. Здесь мы наблюдаем то же явление, что и с хореем. Они постепенно все заметнее и заметнее входят в русскую поэзию. В книге Ломоносова их совсем нет, у Тредьяковского и Державина появляется дактиль, который усиливается в предпушкинскую эпоху. Его обгоняет амфибрахий, особенно у Жуковского, но анапеста все еще нет. Такое же соотношение еще заметнее в 20-е гг. В 30-е гг. у песенников Цыганова и Кольцова появляется анапест, а у Кольцова не только хорей, но и анапест преобладает над ямбом (14 анапестов, 8 ямбов). Кольцова надо считать первым поэтом, освоившим этот размер в русской поэзии («Хуторок», «Что ты спишь, мужичок» и др.).

В книжке Лермонтова и у раннего Некрасова анапеста еще нет, но есть дактиль и еще больше амфибрахия.

В сборниках стихотворений 50-х годов амфибрахий уступает первое место трехдольников дактилю и анапесту, что особенно заметно у зрелого Некрасова. Число дактилей и анапестов у него почти одинаково: в 1845—1866 гг. преобладает анапест, а в последнее десятилетие (1867—1877 гг.) — дактиль.

Усиление трехдольников — это черта, характерная не только для Некрасова, но и для его современников. Своеобразие Некрасова здесь заключается в том, что он связал эти размеры с новым содержанием и этим необычайно их популяризировал и придал особую напевность стихам.

Начатый Ломоносовым и Тредьяковским спор о ямбе и хорее, то есть, в сущности, о стихе разговорном и о стихе песенном, в стихотворной практике наших поэтов продолжался в течение всей первой половины XIX в. Чем сильнее был поворот в сторону народности, а следовательно, напевности, тем более укреплялся хорей. Но за хореем потянулись и трехдольники — сначала амфибрахий, как промежуточный, раскачивающий размер, потом дактиль и анапест — еще более напевные размеры.

Значение Некрасова в эволюции русских стихотворных размеров в том, что, не отказываясь от стиха разговорного, то есть ямба, наклонность к чему имели поэты-песенники, и в то же время охотно пользуясь традиционным песенным размером — хореем, Некрасов по сравнению с Кольцовым необычайно усовершенствовал анапест и пер-

вый освоил дактиль. Раньше эти размеры были в русской поэзии экзотикой или стилизацией под античность, например, у Дельвига и Щербины. В лучшем случае при помощи этих размеров оформлялись темы, касающиеся нерусской поэзии, например, «Будрыс и его сыновья». Сличим нерусскую форму «Мэри» в другом анапестическом стихотворении Пушкина. Некрасов же применил эти размеры, говоря о русской жизни и русском быте. Не только прославленный некрасовский анапест, но и дактиль у него народен и напевен.

— Здравствуй, родная.— Как можется, кумушка?
Все еще плачешь никак?
Ходит, знать, по сердцу горькая думушка,
Словно хозяин большак?
— Как же не плакать, пропала я, грешная,
Душенька ноет, болит...
Умер, Касьяновна, умер, сердечная,
Умер и в землю зарыт.

Это, конечно, разговор, но не экзотический разговор Дафниса и Хлои и не интеллигентный, вроде разговора Онегина с Ленским, а народный русский и напевный, что необычайно подходит к содержанию: ведь это почти народное причитание.

Таким образом, вполне оценить своеобразие некрасовских размеров можно только в связи с оригинальностью содержания в некрасовских стихах, что не входит в задачи данной статьи, цель которой дать материал для дальнейших работ в этом направлении. Повторяю, что сделанный подсчет носит предварительный характер и требует проверки. Могли быть неточности и отдельные ошибки. Нет сомнений, что если привлечь большой материал, взять сборники некоторых других поэтов, которые сюда не вошли, если к рассмотрению привлечь и черновики и наброски, которые поэты не успели уничтожить,— отдельные частности и цифры должны измениться. Но общая картина эволюции стихотворных размеров в русской поэзии, думается мне, от этого мало изменится, и произведенные наблюдения будут не бесполезны для будущей истории русского стихотворства.

ГЛАГОЛЬНЫЕ РИФМЫ

История русской рифмы, когда таковая будет написана, должна дать картину постепенного обогащения и усложнения искусства рифмовки. Это обогащение зависело от расширения тематики и изменения языка. Новые рифмы являются обычно в большом количестве при новой тематике, обусловленной, в свою очередь, социальными причинами. Стихотворство поэтов-силлабиков, ориентировавшееся главным образом на древнерусскую и преимущественно на церковную письменность, не может не поражать нас, современников Маяковского, убожеством рифмовки; но и классическая русская рифма, то есть рифма эпохи Пушкина, не может не казаться слишком ограниченной и поэтому стеснительной.

В течение всего XIX века рифмовка однородных грамматических форм, например, существительных с существительными, не вызывала серьезных возражений, и только глагольные рифмы возбуждали много споров и сомнений.

В пиитиках XVIII века уже предлагалось воздерживаться от некоторых видов глагольных рифм. Например, в популярном учебнике Аполлоса читаем: «Остерегаться в рифмах должно окончания на **ати**, напр., читати, писати: ибо площадные вирши и чрезмерная легкость ими писать, а также и простонародное употребление привели такое окончание в презрение»[1]. Так начинался поход против глагольных рифм в XVIII веке.

Наше время никак не могло мотивировать непригодность глагольных рифм тем, что они часто встречаются в простонародном употреблении, но указание на чрезмерную

---

[1] Правила пиитические о стихотворении российском и латинском. Издание 4-е. М., 1790, с. 8—9.

легкость пользования ими продолжается. Некоторые современные поэты отказываются даже считать глагольные рифмы рифмами.

«Обманом и пренебрежением к читательскому вкусу стало рифмовать однофлексивные глаголы. Их неопределенное наклонение имело окончание твердо установленное, определенное залогом, видом, их формы спряжения имели тоже однозвучные окончания. Напр., глаголы на **ить:** любить, говорить, трубить, рубить, парить, корить, варить и т. д. Настоящее время: рублю, трублю, люблю, варю, говорю, парю. Прошедшее: любил, трубил, рубил и т. д.— все это не рифмы, хотя в них есть совпадающие созвучия. Но дело-то в том, что все они — не совпадения, а твердо установленные признаки речевых форм. Объединить их звучания все равно, что писать музыкальную композицию все время в порядке звуков, идущих гаммами». Это говорит Николай Асеев в статье «Наша рифма»[1].

Далее у Н. Асеева речь идет о том, что глагольные рифмы, в сущности, не хуже других категорий однородных рифм:

«Создан специальный термин шаблонности «глагольных рифм», но совершенно незатронутым остается вопрос об однопадежных существительных рифмах, прилагательных и т. п. рифмах, вообще обо всех формах одинакового грамматического порядка, в такой же мере не являющихся рифмами, как и их презираемые собратья «глагольные».

В связи с этим Асеев отмечает, что новая рифма, практикуемая Маяковским, Ник. Тихоновым и другими, решительно отвергает сочетания одниграмматических форм.

Во времена Пушкина и Лермонтова такой постановки вопроса не было. Спор шел только о глагольных рифмах. Защитником их явился, как известно, Пушкин, заявивший в 1830 году:

Вы знаете, что рифмой наглагольной
Гнушаемся мы. Почему? спрошу.
Так писывал Шихматов богомольный;
По большей части так и я пишу.
К чему? Скажите: уж и так мы голы.
Отныне в рифме буду брать глаголы.

Посмотрим, как обстояло дело в поэтической практике. Возьмем самое прославленное произведение лучшего

---

[1] Николай Асеев. Дневник поэта. Л., 1929, с. 89—90.

представителя силлабического стихосложения — сатиру А. Кантемира «На хулящих учение». С точки зрения нашего времени рифмовка тут очень бедная и однообразная, но если сравнивать с предшественниками Кантемира, то здесь обнаружится немало в свое время свежих и не банальных рифм, вызванных бытовым содержанием сатиры. Вряд ли у Симеона Полоцкого или Кариона Истомина могли быть такие рифмы, как: «ящик — приказчик», «вязигу — книгу», «кудри — пудры» или «околесну — несносну». Но быт и веяние времени больше выражаются в существительных и отчасти прилагательных, чем в глаголах. Очень немногие глаголы в этой сатире останавливают на себе внимание своей необычностью. Например, «малит» вместо «уменьшает», «чужится» вместо «чуждается».

Но глагольных рифм в сатире очень много, и часто они не перемежаются с рифмами других частей речи.

Сильван одно звание слично людям хвалит,
Что учит множить доход, и расходы малит;
Трудиться в том, с чего вдруг карман не толстеет,
Гражданству вредным весьма безумством звать смеет.
Румяный, трожды рыгнув, Лука подпевает:
Наука содружество людей разрушает:
Люди мы к сообществу божия тварь стали,
Но в нашу пользу одну смысла дар прияли.
Что же пользы иному, когда я запрусь
В чулан, для мертвых друзей живущих лишуся?

В десяти строках десять глагольных рифм, причем ни разу не находим совпадения опорных согласных, к чему стремились некоторые из последующих поэтов и что является почти обязательным для «новой рифмы» Маяковского и Асеева.

Всего в сатире 196 стихотворных строк. Если не причислять к глагольным рифмам рифмы на причастия, на деепричастия, то и тогда строк с глагольной рифмовкой будет не менее 80, что составит 40%. Есть рифмы на **ати** — «провождати — коротати»; «познати — наживати» (то, что позднее запрещалось учебником Аполлоса) и рифмы однообразные по звучанию не только суффиксов, но и корней: «находит — наводит», «проводит — входит», «исходит — приходит», «ходит — водит»... Сорок раз срифмовал Кантемир глагол с глаголом и только один раз глагол с существительным:

Расколы и ереси науки суть дети.
Больше врет, кому дано больше разумети.

Начало силлабо-тонического стихосложения тоже связано с изобилием глагольных рифм. Первые пять строф оды «На взятие Хотина» на 50 строк имеют 24 глагольных рифмы, то есть 48%.

В самой знаменитой оде Ломоносова «Царей и царств земных отрада» глагольные рифмы составляют 29% всего числа рифм. Как и Кантемир, Ломоносов не обращает внимания на опорные согласные, что можно видеть хотя бы из этих знаменитых строк:

Науки юношей питают,
Отраду старцам подают,
В счастливой жизне украшают,
В несчастной случай берегут.

Одним из заметных реформаторов рифмовки явился Херасков. Одинаковая опорная согласная, которая, по словам Асеева, почти обязательна для современных поэтов, а по словам Брюсова, была любима Пушкиным[1], ярко выражена уже у Хераскова. На это обратил мое внимание В. Брюсов в личной беседе. В печати указания на это, кажется, не было.

Вот как в первой песне «Россияды» описывал Херасков бунт в Москве:

По стогнам разлился, на торжищах горит
И заревы Москва плачевных следствий зрит,
Противу тех вельмож мятежники восстали,
Которы строгости царевы подгнетали,
Которы душу в нем старались возмущать,
Дабы при буре сей Россию расхищать.
Два князя Ленские смятенья жертвой были,
Единого из них мятежники убили,
Другой пронырствами от них спастись умел
И новой бурею от трона восшумел.

Улучшив звуковую сторону глагольных рифм, Херасков не думал о сокращении их числа. В первой песне «Россияды» они составляют 32%. Тот же процент и в оде Державина «Фелица», где кое-где встречаются и одинаковые опорные согласные: «возбуждает — препровождает», «похищаю — обращаю», «представляет — уловляет».

У Василия Майкова во второй песне «Елисея» число глагольных рифм возрастает до 37%. У него больше, чем у Державина, заботы о совпадении опорных соглас-

---

[1] В. Брюсов. Мой Пушкин. М.— Л., 1929, стр. 253—254.

ных: «перестали — возблистали», «теряют — повторяют», «именовался — назывался», «бродила — выходила». Обновление рифм идет по линии приближения к простонародности языка:

Она в тот день в себе червочка заморила,
И тем великий пост заране предварила.

Также «скидывает — передевает». К слову «постигать» Майков подбирает рифму «облыгать».

Комическая поэма допускала много такого, что было бы невозможно в серьезной лирике:

Тут петли у дверей хотя и заскрипели,
Но караульные разиня рты храпели.

Первое десятилетие XIX в. ознаменовано смелой попыткой, не вызвавшей, впрочем, подражаний, обойтись совсем без глагольных рифм. В 1807 году вышла поэма Сергея Шихматова «Пожарский, Минин, Гермоген, или Спасенная Россия», а в 1810 году его же «Петр Великий». Автор показал себя виртуозом, искусно избегая глагольных рифм; глагол может у него рифмовать с существительным, напр.: «постиг — миг», «расторг — восторг», «пренебрег — нег», «предпочел — пчел», но не глаголы с глаголами. Это произвело ошеломляющее впечатление на многих современников Шихматова. «Большие дарования, но не по летам больно умничает»,— сказал про Шихматова старик Державин, а Жихарев писал в своем дневнике про стихи Шихматова: «богатство в рифмах изумительное: автор вовсе не употребляет в них глаголов, и оттого стихи его сжаты, может быть, даже и слишком сжаты, но это их не портит. Не постигаю, как мог он победить это затруднение, составляющее камень претыкания для большей части стихотворцев». Успех Шихматова был очень непродолжителен. Арзамасцы высмеяли Шихматова за его ригоризм, и в пушкинском кругу он получил ироническое обозначение «Шихматов безглагольный». Пушкин прекрасно выразил мысль, что дело не в категориях рифм, а в умении ими пользоваться. «Ведь рифмы запросто со мной живут»,— заявляет он. О глагольных рифмах он говорит:

Не стану их надменно браковать,
Как рекрутов, добившихся увечья...
. . . .

Мне рифмы нужны: все готов сберечь я,
Хоть весь словарь: что слог, то и солдат —
Все годны в строй: у нас ведь не парад.

Но в общем процент глагольных рифм у него значительно меньше, чем у поэтов XVIII века, а именно в «Графе Нулине» они занимают 20%, в «Домике в Коломне» — 18%, в «Медном всаднике» — 13%.

Лермонтовское «Мцыри» сравнивать всего естественнее с поэмой «Шильонский узник», где также только мужские рифмы. У Жуковского в «Шильонском узнике» на 446 стихов приходится 108 глагольных рифм, что составляет 24%.

Лермонтов, как и Пушкин, не отказываясь от глагольных рифм, пользовался ими умеренно. В «Мцыри» глаголы рифмуют с глаголами в 78 строках, что составляет всего 10%, то есть меньше, чем даже в «Медном всаднике» Пушкина.

Умеренность Лермонтова в использовании глагольных рифм наглядно обнаруживается в следующей таблице:

Автор	Произведение	% строк, где глаголы рифмуют с глаголами
1	2	3
Кантемир	«На хулящих учение»	40%
Ломоносов	5 первых строф оды «На взятие Хотина»	48%
Ломоносов	Ода «Царей и царств земных отрада»	29%
Державин	Ода «Фелица»	32%
Херасков	«Россияда», Песнь I	32%
Вас. Майков	«Елисей», Песнь II	37%
Шихматов	«Петр Великий», Песнь I	0
Жуковский	«Шильонский узник»	24%
Пушкин	«Граф Нулин»	20%
Пушкин	«Домик в Коломне»	18%
Пушкин	«Медный всадник»	13%
Лермонтов	«Мцыри»	10%

Как Пушкин в трех названных произведениях, так и Лермонтов в «Мцыри» нередко дает не двойное, а тройное сочетание глагольных рифм, напр.:

...даже слабый стон
Из детских губ не вылетал,
Он знаком пищу отвергал,
И тихо, гордо умирал.

Или:

Болезнь иль голод испытал.
Он на допрос не отвечал
И с каждым днем приметно вял.

По приведенным примерам видно, что Лермонтов не обращает внимания на опорные согласные. Но то же и в «Медном всаднике» Пушкина, где рифмуют: «не слыхал — хлестал — сорвал», «спал — дышал», «узнал — играл».

Следует отметить, что в балладах Лермонтова, особенно отделанных им в звуковом отношении, опорные согласные довольно обычное явление. Так, напр., в «Русалке» на 32 строки только в восьми строках рифмы не имеют опорных согласных. Иногда опорные согласные в связи с одинаковыми ударными гласными создают неожиданные звуковые эффекты. Александр Блок отметил такое лермонтовское четверостишие из «Любви мертвеца»:

Ласкаю я мечту родную,
Везде одну;
Желаю, плачу и ревную,
Как в старину.

Уменьшение числа глагольных рифм и у Пушкина и у Лермонтова шло за счет возрастания случаев рифмования глаголов с другими частями речи. Кантемир в сатире «На хулящих учение» только один раз срифмовал существительное с глаголом. Лермонтов же в этом отношении необычайно разнообразен. У него в «Мцыри» рифмуют: «назад — шумят», «с могильных плит — надпись говорит», «генерал — проезжал», «привык — язык», «исчез — лес», «собрав остаток сил — так он говорил», «мою — благодарю», «тревог — мог», «много раз — спас», «старик — отвык», «не находил — могил», «слез — произнес»,

«отвык — старик», «скал — разделял», «вдохнуть — грудь», «лежал — шакал», «не таю — на краю», «скал — шагал», «небес — исчез», «вели — земли», «голоса — раздался», «рассказать — опять», «мог — глубок», «мог — из-под ног», «опять — понять», «минут — умрут», «грудь — вздохнуть», «гас — час», «земли — потекли», «лег — песок», «песок — скачок», «рассек — человек», «в грудь — воткнуть», «завыл — сил», «язык — привык», «заросли — земли», «позабыл — сил», «и вот — хоровод», «исчез — лес», «понять — опять», «скал — побеждал», «сил — выходил», «обжог — цветок», «скал — спал», «была — легла», «грудь — заснуть», «вилась — не раз», «не мог — голосок», «люблю — струю — мою», «высот — пришлет», «пот — поет».

Я перечислил все случаи рифмовки глагола с другими частями речи, но не брал ни причастий, ни деепричастий, ни страдательных форм вроде «обожжена — рождена». Общим числом получилось 52 слова разных грамматических категорий, рифмующих с глаголами, или 104 строки, где автору удалось избежать рифмовки глагола с глаголом же, а это составит 14%, то есть больше, чем рифмовка глаголов с глаголами.

Любопытно сопоставить постепенное уменьшение глагольной рифмовки с постепенным возрастанием сочетаний в рифмах глаголов с другими частями речи.

Кантемира, в сатире которого только один раз глагол рифмует с существительным, и Шихматова, который сознательно глаголы рифмовал только с другими частями речи, как две крайности, можно в расчет не брать.

Наибольший процент рифмовки глаголов не с глаголами, а с другими частями речи падает на произведения со сплошными мужскими рифмами. Объяснение очень простое. К формам глагола с мужским ударением, как, например, «ходил», «говорил», можно много подобрать рифм из числа прилагательных, как «мил», «уныл», «хил», «постыл», или существительных — «изо всех сил», «могил» и т. д., но как подобрать существительные или прилагательные, которые являлись бы точными рифмами (а неточные тогда не рекомендовались) к таким глагольным формам, как «презираешь», «гуляет», «толкуют».

Сопоставим произведения с чередованием женских и мужских рифм:

Автор	Заглавие	Рифмовка глагола с глаголами	Рифмовка глаголов с другими частями речи
Ломоносов	«Царей и царств земных отрада» (1747)	29%	5%
Вас. Майков	«Елисей», Песнь II (1771)	37%	3%
Херасков	«Россияда», Песнь I (1779)	32%	5%
Державин	«Фелица» (1782)	32%	4%
Пушкин	«Граф Нулин» (1825)	20%	5%
Пушкин	«Домик в Коломне» (1830)	18%	почти 5%
Пушкин	«Медный всадник» (1833)	13%	6%
Лермонтов	«Демон» (1841)	13%	6%
	Произведения со сплошными мужскими рифмами:		
Жуковский	«Шильонский узник» (1821)	24%	8%
Подолинский	«Нищий» (1830)	12%	18%
Лермонтов	«Исповедь» (1830)	10%	14%
Лермонтов	«Мцыри» (1840)	10%	14%

Поэтому неудивительно, что в поэме «Демон», где мужских и женских рифм почти одинаковое число, процент рифмовки глаголов с глаголами составляет 13%, а с другими частями речи 6% (то есть то же, что и в «Медном Всаднике» Пушкина).

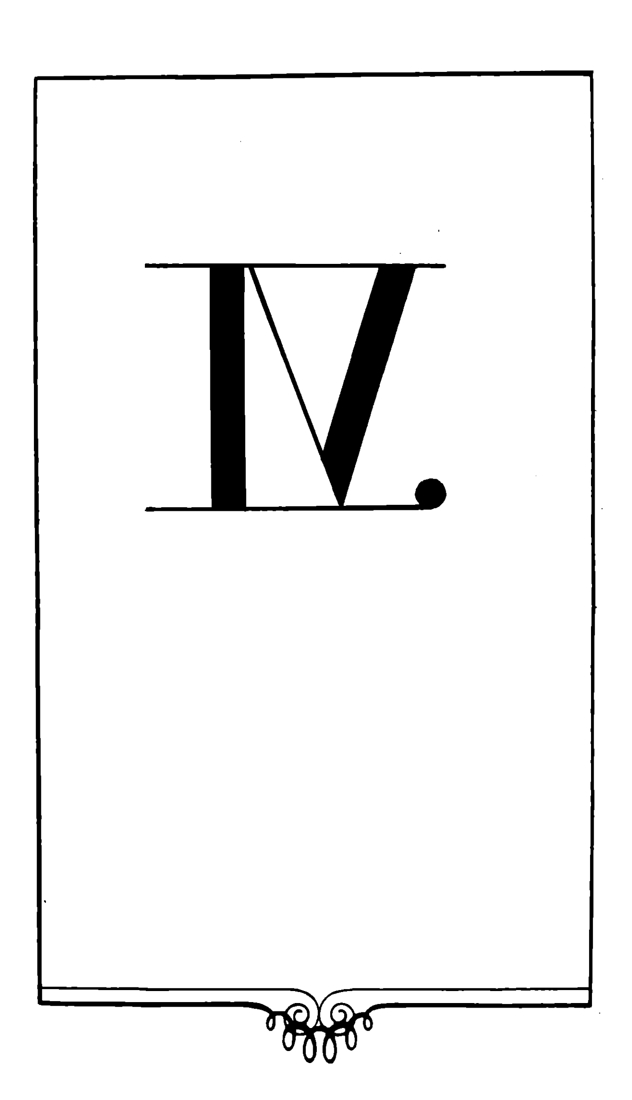
И наоборот, поэмы со сплошными мужскими рифмами обычно имеют больший % рифмовки глаголов с другими частями речи, чем глаголов с глаголами.

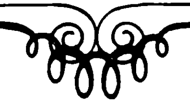
Исключение представляет только самая ранняя из таких поэм — «Шильонский узник». Слишком сильна еще привычка к глагольным рифмам, но по сравнению с XVIII в. у Жуковского большой прогресс: рифмовка глаголов с глаголами уменьшается, а с другими частями речи увеличивается.

Подолинский в своей поэме «Нищий» как будто превзошел в рифмовке Лермонтова, но недаром он вызывает к себе ироническое отношение в пушкинском кругу. Дельвиг в письме к Баратынскому подсмеивался над присущей Подолинскому легкостью писать гладкие стихи. Подолинский не стеснялся повторять те же самые или почти те же

рифмы; так, например, мы находим у него рифмы «проклинать — мать», «мать — оправдать», «мать — рассказать», «мать — отдать», «мать — обнять». Превосходство его в рифмовке перед Лермонтовым в значительной степени является мнимым. При малосодержательности повествования и рифмы становились невыразительными.

Лермонтова надо сравнивать не с Подолинским, у которого техника преобладала над мастерством (мастерство никогда не ограничивается одной техникой), а с Жуковским и Пушкиным. И тут мы видим, что тяготение к мужским рифмам дает ему возможность чаще избегать рифмовки глаголов с глаголами, то есть в этом отношении он стоит ближе к поэтике нашего времени.


IV.



РАННИЕ ПОДРАЖАНИЯ «ЕВГЕНИЮ ОНЕГИНУ»

Центральное место в изучении творчества Пушкина должно занимать важнейшее его произведение «Евгений Онегин». Центральное место в изучении «Евгения Онегина» должно занимать выяснение его значения.

Пушкинский роман, по словам Белинского, оказал «огромное влияние и на современную и на последующую русскую литературу», но каково было это влияние крупнейшего произведения величайшего русского поэта, до сих пор осталось невыясненным.

Вместо ознакомления с конкретным материалом дело ограничивалось общими рассуждениями или отдельными разрозненными наблюдениями. Даже более узкая тема — влияние пушкинского романа на поэтическую продукцию современников Пушкина — ни разу не разрабатывалась.

А между тем изучать «Евгения Онегина» в отрыве от того поэтического резонанса, который имел роман в современном ему обществе, это так же неправильно, как рассматривать его в отрыве от среды, его породившей.

Одним из важнейших показателей поэтического резонанса является литературное подражание.

Есть три основных вида подражаний: 1) подражание — мода. Всякий крупный успех выражается, между прочим, в эпидемии подражаний; 2) подражание — усвоение чужого творчества; 3) подражание — создание аналогичных ценностей.

Два последних вида являются необходимым условием всякого литературного развития. Подражание-освоение есть активное осмысление поразившего воображение читателей литературного явления. Большинство читателей ограничиваются пассивным восприятием или критическим анализом прочитанного, у читателей же более творческого

типа возникает желание перекроить образец по своему собственному росту, корректируя оригинал с точки зрения своей социальной среды и своего личного опыта.

Этим определяется, каким запросам какой среды удовлетворял оригинал и каким — нет, и, таким образом, уточняется социальная значимость его для современников.

В данной статье, являющейся частью нашего исследования о «Евгении Онегине», мы ограничимся рассмотрением только подражаний, появившихся до окончания пушкинского романа, то есть до 1832 года.

I

Неприятие романа

Поэты с именами из старших по возрасту или из сверстников Пушкина, даже доказавшие своими произведениями склонность к эпосу, не откликнулись творчески на такое поразительное и необычайное литературное явление, каким был «Евгений Онегин». Ни Жуковский, ни Козлов, ни лицейские товарищи Пушкина — Дельвиг и Кюхельбекер, ни восходившее тогда новое светило — Языков творчески не восприняли пушкинского романа. Пушкинский переход от романтических поэм к реалистическому творчеству для многих из них был слишком неожидан и смел. Некоторые даже отзывались об «Евгении Онегине» резко отрицательно. Языков писал брату в феврале 1825 года: «Онегин мне очень не понравился. Думаю, что это самое худое из произведений Пушкина», а через несколько месяцев (в мае того же года) повторяет свой отзыв в такой форме, что для нас становится совершенно ясно, в чем дело: «Я читал недавно вторую главу Онегина в рукописи — не лучше первой: то же отсутствие вдохновения, та же рифмованная проза».

Отрицательный отзыв дал и Баратынский в письме к И. В. Киреевскому в 1832 году по прочтении всех глав «Онегина». Он находит, что характеры бледны, а что хорошо, то заимствовано у Байрона. Сам Баратынский в своих стихотворных повестях «Бал» и «Наложница» постарался, взяв героев из того же круга, перенеся только действие в Москву, создать другие характеры. И Арсений и Елецкий также люди без всякой службы и без дела. Вступив в свет, Елецкий скоро начал томиться «пределов светских теснотой»:

Ему в гостиных стало душно:
То было глупо, это скучно.
Из них Елецкий мой исчез.

И здесь начинается различие между Онегиным и Елецким. Первый исчез для того, чтоб запереться в своем кабинете, второй — чтобы зажить «житьем новым», «среди буянов и повес». «Развратных, своевольных правил несчастный кодекс он составил... Мысли буйством увлечен, вдвойне молву озлобил он».

Но если герои Баратынского еще могут быть сближаемы с Онегиным, его героини Нина и Сарра задуманы совершенно оригинально. Все у Баратынского заострено в сторону преступности и трагизма. Сарра по ошибке отравляет любимого человека, Нина отравляется сама.

Критика ставила в заслугу Баратынскому, что он, несмотря на близость к великому поэту, в своих повестях сумел удержаться на своих собственных ногах. Анализ произведений подтверждает это замечание: действительно, дело ограничилось заимствованием отдельных пушкинских строчек. В «Бале» читаем: «Красой изнеженной Арсений не привлекал к себе очей», у Пушкина о Татьяне: «ни красотой сестры своей... не привлекла б она очей». В «Наложнице» мы нашли онегинские строчки: «Своим пенатам возвращенный», «Примите исповедь мою», «Сядь теперь ко мне, поговорим по старине». В сюжетах же и характерах здесь скорее состязание с Пушкиным, чем подражание ему.

Состязается Баратынский и на поприще стихосложения. Его «Бал» печатается обычно сплошным текстом, без деления на строфы, а между тем везде выдержано строфическое построение, только без обозначения строф римскими цифрами. Баратынский берет также 14 стихов, как и Пушкин в «Онегине», но придумывает свое собственное чередование рифм. Двустишие с парными рифмами, что у Пушкина заключает строфы, он переносит выше, вставляя его между вторым и третьим четверостишием, и из трех четверостиший в первом дает он опоясные рифмы, а в остальных обычные, перекрестные. Получается оригинальный рисунок. Эта своеобразная строфа Баратынского в противоположность Онегинской строфе совершенно не была осознана последующими поэтами и осталась без литературного потомства.

Первая глава «Онегина» вызвала ряд печатных про-

тестов со стороны представителей старых литературных вкусов. В этом отношении особенно интересна литературная пародия «Отрывки из поэмы «Иван Алексеевич», или новый «Евгений Онегин» («Галатея», 1829, VII, с. 146).

...Как дали имя мне Иван,
Мне был несложный жребий дан:
Я был воспитан пресурово,
Ко мне от самых нежных дней
Покойной матушкой моей
Приставлен дядька был дворовый...
Там, где о каменные грани
Невы покорной волны бьют,
Где люди весело живут,
Я жертвой старых был преданий,
Что двух за битого дают,
Шесть дней бывалого секут,
А по субботам секли в бане.

Заканчивается этот отрывок таким заключением:

Вот вам глава о воспитаньи.
Она довольно коротка,
Она не слишком глубока,
Но все тут есть: и о преданьи,
И о других, и обо мне.
Не назовите винигретом,
Читайте далее, а я
Предупреждаю вас, друзья,
Что модным следую поэтам.

Как видим, здесь автор литературной пародии, подписавшийся «Неизвестный», старается осмеять и заглавие и содержание пушкинского романа — то и другое кажется ему слишком обыденным и план произведения слишком, по его мнению, разбросанным. Общее впечатление, какое произвела первая глава «Онегина» на литературных староверов, определяется словом «винигрет».

Если поэты старшего поколения и «имена» оказались маловосприимчивы к тому новаторству, которое было в «Евгении Онегине», то среди начинающих поэтов пушкинский роман имел успех необычайный.

II

Поток подражаний

Армия подражателей вербовалась из поклонников Пушкина. «Пушкин мой кумир»,— открыто заявляет один из них (Башилов). Не соперничество с великим поэтом руко-

водило ими. Это было активное осмысление поразившего их литературного факта.

У поэтов или читателей творческого типа являлось естественное желание попробовать себя в этом новом очаровавшем их жанре, дополняя или переиначивая тематику, стараясь овладеть формой, иногда как бы корректируя оригинал с точки зрения своего опыта.

Это было закреплением в литературе новаторства Пушкина. Достижения гения без этого могли бы утратиться, как пропала для последующей литературы оригинальность поэм Баратынского. Освоение всего сразу было непосильно для начинающих, и потому идет оно по разным участкам. Кто старается дать аналогичный тип героя, кто просто усвоить себе Онегинскую строфу, кто — научиться непринужденной манере изложения с лирическими отступлениями и т. д.

Все в «Евгении Онегине» — и содержание, и композиция, и строфика, все, начиная от заглавия, обозначающего имя и фамилию неисторического лица, подзаголовка «Роман в стихах» и кончая типографскими особенностями (римские цифры при обозначении строф, пропуски отдельных строф, замена пропущенного точками) и способом появления в свет романа — по отдельным главам,— все это было для русской литературы двадцатых годов прошлого века ново и необычайно. Правда, многое тут было заимствовано у Байрона. Сам Пушкин указывал на «Дон Жуана» и на «Беппо». Баратынский, в письме к Ивану Киреевскому в 1832 году, находил, что в романе «форма принадлежит Байрону, тон тоже», Пушкину же принадлежит изображение быта и характеров. Любопытно, что подражатели Пушкина легче всего заимствовали то из внешних приемов, что шло от Байрона, и очень туго — то, где проявлялось полное своеобразие Пушкина, например, Онегинскую строфу; в Евгении и Татьяне наиболее внимания привлекло все более внешнее и показное, прежде всего их имена. Вслед за Онегиным появляются Печорин, Томский, Двинский, все по северным рекам; вслед за Ленским идут близкие по звучанию: Ленин (через «ять»), барон Велен, Алинин, вслед за Лариным — Чарин, Гарин, Харин, Комарин. Подражатели состязаются друг с другом в придумывании звучных фамилий, например, Евгений Вельский, Вадим Лельский, Владимир Стрельский, Сергей Зарельский.

Обозначение имени и фамилии героя как заглавия про-

изведения — «Евгений Онегин» — было новаторством в русской поэзии, хотя сам Пушкин имел в этом отношении образцом для себя Байрона. В этом пушкинском заглавии уже обозначается переход к реальному. Романтические поэмы имели или безыменных героев, или исторических лиц. Из собственных имен мы встречаем в заглавиях такие: «Громвал», «Теон и Эсхин», «Светлана», «Ольга», «Людмила», «Руслан и Людмила». Только для исторических лиц допускалось озаглавливание фамилиями («Князь Курбский», «Миних» и т. д.).

В последующей стихотворной реалистической повести (и не только реалистической) такие заглавия, в духе «Евгения Онегина», нередки: «Борис Ульин» — А. Карамзина, «Олимпийский Радин» — Аполлона Григорьева, «Семен Клевенский» — Давиденко, «Елена Деева» — Л. Столицы. Полежаев, в подражание Пушкину выведши героем своего якобы «доброго приятеля», сохраняя подражательский характер, мог бы назвать свою повесть «Александр Полежаев» и этим предвосхитил бы Маяковского с его трагедией. В обозначении же «Сашка» уже есть пародийность. Проще, обыденнее и домашнее, чем по имени и фамилии, называть по имени и отчеству, и литературная пародия на «Евгения Онегина», появившаяся в «Галатее» в 1829 году, носила название «Иван Алексеевич», но еще непринужденнее, конечно, звучит «Сашка».

Большинство подражаний «Евгению Онегину» носило обозначение «повесть в стихах». Приниматься за «роман в стихах» решились немногие, и начинавшие ограничивались обычно одной, двумя, тремя главами; ни одного законченного стихотворного романа в течение 15 лет, с 1825-го по 1840 год, мы не знаем. Позднее, в 50—60-х гг., стали появляться такие романы, размером превосходящие «Онегина».

Вслед за первыми главами пушкинского «Евгения Онегина» напечатаны были отдельным изданием первые главы следующих романов в стихах: 1) 1828 год. «Евгений Вельский», 1 глава (в 1829 году 2-я и 3-я главы), 2) 1829 год. «Котильон» Н. Муравьева (первая глава из романа «Ленин»). И первые главы «повести в стихах»: 1) 1828 год. «Признание на тридцатом году жизни» Платона Волкова, 2) 1831 год. «Консилиум» Ивелева (Великопольского) — первая глава из повести «Московские минеральные воды».

Кроме того, в журналах и альманахах этого времени появились: «Отрывок из романа в стихах» А. Башилова

(«Невский Альманах», 1830), «Владимир и Анета» А. Северинова («Славянин», 1830, ч. XIII, первая глава романа) и несколько отрывков из «повестей в стихах»: И. Бартдинского «Роман моего отца» («Календарь Муз», 1827); А. Башилова «Гусар» («Памятник Отечественных Муз», 1828), И. Косяровского «Именины» («Северный Меркурий», 1831, № 28), В. Горкуши «Отрывок из безыменной повести» («Сын Отечества», 1831, XIX).

Все эти произведения и писались как пробы и попытки, без уверенности, что будут доведены до конца.

Предисловие к первой главе «Евгения Онегина», вероятно, сыграло и тут свою роль. В этом «предисловии» читаем: «Вот начало большого стихотворения, которое вероятно не будет окончено» — и ниже: «первая глава представляет нечто целое». Соответственно этому у некоторых последователей Пушкина — Муравьева и Великопольского — первые главы, как мы только что видели, имели особые названия. О первой главе «Евгения Онегина» Пушкина говорят: «Она в себе заключает описание светской жизни петербургского молодого человека в конце 1819 г. и напоминает Беппо, шуточное произведение мрачного Байрона».

Описание жизни молодого дворянина увлекало подражателей, но дворянин этот, по своему общественному положению, имуществу, месту жительства и воспитанию, не говоря уже о личных качествах, мог и не походить на Онегина. И вот наряду с богатым неслужащим молодым дворянином мы встречаем и дворянина-чиновника, и гусара, и студента. И здесь было поле для собственного творчества, для вышивания новых узоров по готовой канве.

Вот несколько начал:

Мой дядя — человек сердитый...

Далее характеристика этого дяди, более подробная, чем в «Онегине», размышления о предстоящей скуке и притворстве перед ним и его супругой и мысленное посылание его детей «к чорту»:

Так, растянувшись на телеге,
Студент московский размышлял,
Когда в ночном из ней побеге
Он к дяде в Питер поскакал.

(Полежаев. «Сашка»)

Повесть А. Башилова «Гусар» начинается описанием зимней дороги. Мчатся сани. В санях лежит герой повести, «гусар, полковник удалой». На облучке дремлет слуга Андрей.

«Консилиум» Великопольского также начинается описанием езды, но в городе, и седок не герой повести, а его слуга:

Стуча по звонкой мостовой
Дрожа летят ямские дрожки.

«Евгений Вельский» начинается разговором о предстоящем переезде героя, помещичьего сынка, из деревни в Москву. В начале «Котильона» Н. Муравьева мы находим характеристику героя, которому «судьба велела расстаться с гордою Москвой», а затем описание тройки.

Готова тройка почтовая,
Храпит и рвется коренная...
и т. д.

Приездом героя из провинции в Петербург начинается и «безыменная повесть» В. Горкуши.

Нетрудно было заимствовать некоторые особенности плана и содержания, например, начать первую главу с переезда героя из города в деревню или наоборот или из одной столицы в другую, в отступлении дать сведения о его родителях и воспитании, потом, вернув героя в город, описать его образ жизни, торжество «на играх Вакха и Киприды», посещение балов или театра, все время аттестуя героя как приятеля автора, и, наконец, закончить первую главу обращением к критике или читателям по поводу написанного и обещанием продолжать роман, если понадобится; такова схема громадного большинства подражаний первой главе «Онегина».

III

«Сашка» Полежаева

Первое впечатление бывает обыкновенно самым сильным. Первая глава «Онегина» наиболее поразила читателей и вызвала, как мы уже отметили, наибольшее число подражаний. Первое подражание написано было студентом Московского университета Полежаевым. Его «Сашка» (1825, напечатано впервые в 1861 году) — полупародия,

полуподражание. Из всей первой главы «Онегина» подражателя, по-видимому, наиболее поразило, во-первых, что герой — «молодой повеса»: такой персонаж можно было найти и среди московского студенчества; во-вторых, что Онегин умел искусно притворяться («как рано мог он лицемерить»),— и герой Полежаева искусно обманывает дядю; в-третьих, что в театре Онегин зевает (полежаевский Сашка считает это признаком хорошего тона), и, наконец, что главным занятием героя («и труд и мука и отрада») была «наука страсти нежной». То, что говорится у Пушкина о пресыщении и неудовлетворенности Онегина этой жизнью, было оставлено подражателем без внимания, как будто дальше XXXVI строфы «Онегина» он не стал читать. Пародийность заключается, главным образом, в замене светских наслаждений похождениями в домах терпимости и драками с булочниками. Как мы уже говорили, пародийность чувствуется в самом заглавии.

«Не для славы, для забавы я пишу»,— заявляет Полежаев. Пародия всегда имеет элемент «забавы». Несоответствие между знакомою формой и непривычным для этой формы содержанием — один из распространенных видов комизма. Но это нисколько не мешает произведению иметь и серьезное общественное значение, и пародия может быть орудием классовой борьбы; такова полупародия, полуподражание «Сашка». Подражание скрывается в искреннем любовании некоторыми онегинскими чертами в Сашке, его умении при случае франтить, лицемерить и т. д. Но другими своими чертами Сашка не подражает Онегину, а обличает его. Это ясно выступает у Полежаева. «Формазоном» и вольнодумцем не служащий богатый помещик Онегин мог показаться только захолустным и заскорузлым помещицам; и основания для такого мнения самые комические: «он пьет одно стаканом красное вино, он дамам к ручке не подходит» и т. д. Иное дело вольнодумство среди студенчества: Евгений Вельский возбуждает против себя общественное мнение резкостью своих суждений; студент в повести Анордиста «Евгений и Людмила»[1] объясняет старым помещикам, что гроза не от бога, а от электричества, и за это признается «безбожником», и вызывает намерение: «его бы надобно связать». Повести в стихах эпохи народовольчества знают и студента-революционера, преследуемого полицией. Родоначальником всех

---

[1] «Альманах на 1840 г.» Н. Анордиста. М., 1840.

этих студентов-вольнодумцев является в русской стихотворной повести, конечно, Сашка Полежаев. Он открыто восстает против религии.

Он ничему тому не верит:
«Все это сказки», говорит,
Своим аршином бога мерит
И в церковь гроша не дарит.

По его мнению, «весь свет наш на обманах или духовных или мирских»... Мы находим у него яркий и вполне определенный призыв:

Отринем, свергнем с себя бремя
Старинных умственных цепей.

Сашка — враг «подчиненности трусливой» и горит «враждой закоренелой к мохнатым шельмам в хомутах». Россия для него «глупая отчизна», «умы гнетущая цепями».

Когда тебе настанет время
Очнуться в дикости своей?
Когда ты свергнешь с себя бремя
Своих презренных палачей?

Конечно, не за порнографию Николай I отдал Полежаева в солдаты.

Самая тяга к бесцеремонным и нецензурным выражениям и описаниям у Полежаева носит характер протеста против лощености и приличий того «света», который изображен в «Онегине». Таково, например, пародирование пушкинской строфы о балерине Истоминой. «Блистательна, полувоздушна», у Полежаева: «растянута, полувоздушна Калипсо юная лежит», далее идут строки, неудобные в печати.

Перекрещивающиеся влияния «Онегина» и «Сашки» отразились на последующих стихотворных повестях с героем студентом. Таких повестей было немало, и среди них были вещи далеко не бездарные; «Сашка» Лермонтова, «Две доли» Митрофанова, «Былое» М. Стаховича и др. Но рассмотрение этих повестей как боковой линии онегинского наследства выходит за пределы нашей статьи[1].

---

[1] См.: «Две повести в стихах о московском студенте» («Сборник статей к 40-летию ученой деятельности акад. А. С. Орлова». 1934, с. 391—400).

Чужды полежаевского влияния автор «Евгения Вельского» и Анордист, заставляющие своих героев пройти университет и проявлять черты свободомыслия. Переходим к довольно загадочному явлению в области подражательной литературы, к «Евгению Вельскому». Критика недоумевала, что это: спекуляция на новый модный жанр, добросовестная попытка дать посильное изображение знакомого быта или, наконец, как думал «Московский Телеграф», талантливая пародия на подражателей Пушкина?

IV

Овладение Онегинской строфой

Из всех подражаний «Евгению Онегину», появившихся в печати до окончания пушкинского романа, первое место безусловно надо отвести «Евгению Вельскому».

Прежде всего это едва ли не первая попытка среди современников Пушкина овладеть Онегинской строфой. Нам теперь трудно даже понять, почему здесь надо видеть какую-то заслугу. После того как пушкинский роман стал одним из краеугольных камней нашего литературного, поэтического воспитания, бойкое владение Онегинской строфой стало доступно всем и каждому, пишущему стихи. Не то было во время Пушкина. Четырнадцатистишие строгой формы с определенным чередованием рифм перекрестных, парных и опоясных, целиком изобретенное Пушкиным, оказалось не по плечу его современникам. Многочисленные последователи Пушкина, усердно копировавшие манеру его романтических поэм и его реалистического романа «Евгений Онегин», заимствовавшие его мысли, рифмы и эпитеты, остались невосприимчивы к его замечательнейшему достижению в области русской строфики. «Русланом и Людмилой», «Кавказским пленником» и «Бахчисарайским Фонтаном» Пушкин приучил поэтов к свободному, то есть к нестрофическому четырехстопному ямбу, где в каждом четверостишии рифмы могли чередоваться в любом из трех основных способов (парные, перекрестные, опоясные), независимо от рифмовки соседних четверостиший. Самый принцип четверостишия строго не выдерживался, кое-где бывало пятистишие и т. д. Понятно, что писать такие строки было гораздо легче, чем выдерживать строгий рифмованный рисунок Онегинской строфы.

Почти все авторы стихотворных романов и повестей, написанных в подражание «Онегину», этого барьера взять не могут. Они предпочитают в большинстве случаев подражать новому реалистическому содержанию и композиции романа Пушкина, пользуясь привычным свободным ямбом романтических поэм; так написана даже явная пародия, явившаяся под заглавием «Иван Алексеевич» или новый Онегин» («Галатея», 1829, VII), где осмеивается содержание и композиция первой главы пушкинского романа. Из подражателей Пушкина только очень немногие в своих стихотворных повестях решились отойти от непрерывного течения рассказа романтических поэм. Н. Н. Муравьев в своем «Котильоне» (первая глава из стихотворного романа «Ленин, или жизнь поэта». М., 1829) и Платон Волков в «Признании на тридцатом году жизни» (повесть в стихах, глава первая. М., 1828) вводят в своих книгах римские цифры для обозначения тех отдельных стихотворных кусков, из которых составляется глава. Таких кусков или стихотворных абзацев у Муравьева LV, у Волкова XXXV. В подражание Пушкину, у которого опущены некоторые строфы и проставлены только римские цифры, и у этих двух поэтов мы находим кое-где ряд римских цифр с опущенным текстом: у Муравьева на стр. 29 встречаем такое обозначение

XXX, XXXI, XXXII

. . . .

Нечто подобное и на стр. 31.

У Волкова такие обозначения римских цифр идут, без точек вслед за ними, в трех местах повести; всего опущено 7 стихотворных абзацев.

Число стихотворных строчек в абзаце колеблется у наших поэтов от 6 до 20 с лишком. Многие абзацы в 12 или 13 стихов, то есть по первому беглому впечатлению могут быть приняты за онегинские четырнадцатистишия, тогда как, кроме римских цифр, признака совершенно внешнего и несущественного, ничего общего с какой-либо строфой, а тем более с Онегинской, здесь нет.

Если обратимся к произведению, «презревшему печать»,— к «Сашке» Полежаева, то здесь римские цифры действительно обозначают строфы, но строфа в «Сашке» очень проста: двенадцатистишие исключительно с пере-

крестными рифмами. Такую строфу никак нельзя отнести к строгой форме.

Если строфа полежаевского «Сашки» чересчур примитивна, то Великопольский, наоборот, чересчур перемудрил. Вслед за Пушкиным он решил создать свою сложную строфу и свою повесть «Московские минеральные воды» (глава первая, «Консилиум») пишет семнадцатистишием; строфа у него состоит из рифмовки слегка измененной октавы (abbabacc) вначале, из четверостишия с перекрестными рифмами посредине и из 5 заключительных стихов с рифмовкой. Эта попытка Великопольского обратила на себя внимание рецензентов. Один рецензент («Гирлянда», 1832, № 14, с. 349) пишет: «Стихи его вообще быстры, живы, и в них часто сверкает удачное остроумие. Жаль, что он, наложив на себя вериги семнадцатистишных куплетов, должен иногда подчинять себя скудости и неправильности рифм, например: к тайне — описанье, будет — голубят, приволье — лукоморье». Встречались и другие указания у критиков Великопольского, находивших, что семнадцатистишие слишком длинная строфа, плохо воспринимаемая слушателем, а потом для автора не только трудная, но и невыгодная.

Стихосложение «Евгения Вельского» интересно тем, что здесь мы видим борьбу за овладение онегинской строфой.

Вначале встречаются иногда строфы с иным чередованием рифм, количество стихов иногда меньше или больше четырнадцати. Только XXX строфа впервые выдержана с онегинским чередованием рифм, а с XXXVI строфы идут уже только выдержанные онегинские строфы до конца I главы; так вся II и III главы.

V

«Евгений Вельский». Первая глава

Всего вышло две книжки романа: в 1828 году первая глава, в 1829 году вторая и третья вместе. Все это появилось, следовательно, до седьмой главы «Онегина». Как первая глава «Онегина» начиналась «Разговором книгопродавца с поэтом», так первая «Вельского» начинается «Разговором автора с книгопродавцем». В этом разговоре речь идет о «маленьком романе» Пушкина и о цели издания в свет «Вельского». «Это-то стихотворенье я пароди-

ровать хочу»,— заявляет книгопродавцу автор. Необходимо добавить, что как отрывки из «Онегина» появлялись в альманахах до издания главы отдельной книжкой, так и отрывки из «Евгения Вельского» печатались предварительно в альманахах, но «Онегин» — в лучших петербургских («Северные цветы», «Невский Альманах», рылеевская «Полярная Звезда»), а отрывки из «Вельского» — в захудалых московских: отрывок из главы II — в «Венке Граций» на 1929 год, отрывки из IV главы — в «Улыбке весны» на 1832 год и в «Полярной Звезде» на 1832-й, ничего общего не имеющей с рылеевской.

Приступил ли автор к V и последующим главам, мы не знаем, но, судя по отрывкам из IV главы, роману далеко еще было до конца. Уже в самом заглавии — «Евгений Вельский» — чувствуется или сознательное подражание, или даже пародия. Если заглавие пушкинского романа поразило современников, а литературных староверов и шокировало своей обыденностью, то надо отметить, что фамилия «Вельский» была одна из самых употребительных в комедиях и повестях 20-х и 30-х годов. Внешний вид первой главы «Евгения Вельского» (а также и последующей книжки, содержащей 2-ю и 3-ю главы) по возможности копирует внешность отдельных глав «Онегина» — тот же формат, такая же почти обложка: серенькая с рамкой. «Московский Телеграф» (1828, № 9, «Русская Литература», стр. 125—127) увидел в первой главе только пародию.

«Подвинь свой стул ко мне, Евгений» — так начинается словами одного из выведенных лиц, как у Пушкина в «Онегине», и словами самыми обыденными, роман. Это мать прощается с сыном Евгением, который до сих пор жил в кругу родных, а теперь должен направиться в Москву — граф Знатов хочет позаботиться о его судьбе.

Евгений мой, сын дворянина,
Не очень хоть большого чина
Покойный был его отец,
Но впрочем нажил состоянье,
Кой-как дал сыну воспитанье
И после умер, наконец,
Оставивши вдове и сыну
Две сотни душ. Но половину
Вдова давно уж продала,
Долги за мужа раздала.

Именье их находилось в Тамбовской губернии, и учился Евгений в Тамбове у француза.

Евгений мой четыре года
Жил в пансионе у Дюкло:
Тамбов ведь тоже не село.

Подробнее о детстве и воспитании героя читатель узнает из приложенного тут же «Журнала Евгения». Мальчик оказался очень влюбчивым. «Любовь мне в сердце запросилась, лишь только начал я ходить... и признаюсь — в тринадцать лет мне стал знаком довольно свет с его волшебной красотою».

В связи с таким ранним развитием в известном направлении явилась и ранняя разочарованность.

Прежних нет мечтаний,
Погас огонь моих желаний,
Разочарован я душой.

«В латыни кой-чего добился, с французским также подружился», а так как его ментор писал приятные, сладкие стишки, то и Евгений скоро узнал «словесный бред».

Пишу стихи,— но преплохие.
Моя болезнь Метромания —
Зараза наша юных дней —
Не я один подвержен ей.

XVIII

Пришла пора страстей жестоких:
Мне минуло осмнадцать лет —
И я младый полу-поэт
В кругу тамбовских чернооких,
Блистал не редко остротой
И — даже иногда чужой...
Но кто ж, любезный мой читатель,
Кто в мире сем не подражатель?

Здесь кончается журнал Евгения, и автор подводит итоги:

Евгений мой
Был точно малый с головой,
Добр сердцем, несколько мечтатель,
Другого пола обожатель
И что-то грустен уж душой...

Довольно подробно описываются проводы и отъезд Евгения.

Прощаться съехались все соседи — помещики, их жены, «в чепцах старинного покрою», и «сынки и дочки

разных лет». «Садятся; самовар приносят, гостей по чину чаем просят...» В чай льют ром или мадеру: «мадеру тем, кто хоть и пьет, да не совсем — то есть не семь раз пьян в неделю». Один из гостей дает Евгению рекомендательное письмо к своему брату в Москве. «И вот Евгений в путь пустился, в пуху подушек он, как хан, в своей повозке развалился». На облучке сидел его дядька Роман, который когда-то был крепостным графа Знатова. От него Евгений узнает, что граф Знатов старик, женатый на молодой красавице.

Кончается глава въездом Вельского в Москву.

VI

2-я и 3-я главы «Евгения Вельского»

В общем, первая глава Вельского встретила недурной прием: «Московский Телеграф» признал его «удачной пародией», неодобрительный отзыв в «Московском Вестнике» встретил отпор на страницах того же журнала; наконец, «Атеней», признавая талант автора, бранил его за то же, за что бранил и Пушкина.

Во второй главе рассказывается про то, как Евгений увлекся красотой княгини Знатовой до знакомства еще с нею. В 3-й главе автор переносит нас через три года.

Кто это в синем виц-мундире,
С малиновым воротником?
Пред ним тетрадь, две, три, четыре.
Сидит за письменным столом?
Читает, пишет...

Это Евгений-студент. «Перешагнем еще годок». Окончив полный курс в университете на юридическом факультете, он «постиг законов дух и не боялся мыслить вслух», что возбудило ряд неблагоприятных толков: «Как жалко, милый, ты пропал, а все, чай, книги погубили. Он настоящий нехрись стал». Он забыл думать об обедне и в страстную ест мясо... Одна старушка богомолка жаловалась на его острый язычок, ей поддакивали две девицы, встречавшиеся с Евгением у Хрюминых. Один педант в очках рассуждал, что Евгений, очевидно, не очень-то умен, если не стал магистром:

Сбирался он и на магистра
Держать экзамен; но знать честь

Не всем дается. В свете есть
Fortuna dextra et sinistra.
И Вельскому лишь дан патент,
Что он действительно студент.

Один отставной чиновник негодует: однажды он послал со слугою письмо Вельскому; Вельский лежал на диване и, начав читать, закричал слуге: «письмо без смысла; вон пошел, и ты и барин твой — осел».

XXXVIII

«И вот общественное мненье».
Я вместе с Чацким повторю.
Порой иссякнет все терпенье,
И я как на огне горю,
Когда иной невежда смелый,
Иль старовер закоренелый,
Или классический поэт,
Или кокетка в сорок лет,
Начнут с улыбкою гримасной
Обсуживать про молодежь:
От их насмешек не уйдешь.
И наш же век такой несчастный,
Что двух столетий перелом
Весьма, весьма заметно в нем!

XXXIX

Но что же делал наш Евгений?
С усмешкой гордой слушал он
Шипенье злых змеиных мнений.
Так шум привычный ярых волн
Для кормчего совсем не внятен,
Порою даже и приятен;
Так залетев за облака,
Орел смеется свысока
Усильям слабого стрелка,
Так, иногда... Но для сравненья,
Я, позабывшись, согрешил
И стих пятнадцатый вклеил
В строфу мою. Прошу прощенья,
Иному б может невдогад,
Но я в грехе сознаться рад.

Приведенные строфы доказывают, что к концу третьей главы автор Вельского уже превосходно усвоил себе манеру Пушкина и если ошибся, допустив в строфу лишний стих, то умело использовал свою ошибку в стиле непринужденной болтовни.

В отрывке из IV главы, помещенном в «Полярной Звез-

де на 1832 год», является новая героиня — Груня: «от делать нечего Евгений за Груней волочиться стал...» Он уже был «пресыщен и зевал» от любви женской, «она ж любила первый раз...».

Все, что мы знаем о романе, не дает нам никаких оснований думать, что перед нами сплошь пародия,— цель автора скорее была дать собственную вариацию на новую, выдвинутую Пушкиным тему: история современного молодого дворянина на фоне быта. Вторая книжка «Евгения Вельского» вызвала еще больше разногласия оценок у рецензентов. «Атеней», против которого во второй главе была полемическая строфа, отозвался резче, чем о первой: «Поэт, как водится, считает за необходимость заговориться и бросается из угла в угол, толкует о том, о сем, и больше, разумеется, ни о чем, все это по-пушкински, по-байроновски, и все так утомительно». «Северная Пчела» хвалит намерение описать быт московского юношества подобно описанию петербургской жизни Онегина, но бранит исполнение; но та же «Северная Пчела» в другой рецензии, не на «Вельского», а на VII главу «Онегина», нашла, что «Вельский» «в сравнении с нею кажется чем-то похожим на дело». Этот полемический выпад Булгарина против Пушкина подхвачен был Бестужевым-Рюминым, который, приведя это мнение Булгарина, добавляет от себя: «Если говорить правду, то 7-я глава Онегина, в отношении к дарованию Пушкина и к некоторым другим главам сего романа, не должна обижаться сравнения с «Вельским», который, вероятно, есть первый опыт своего автора». По мнению Бестужева-Рюмина, «автор Вельского предполагал написать пародию на Онегина, но, приступив к делу, сбился с своего плана и не достиг цели». Если бы кто-нибудь из опытных литераторов исправил ошибки против языка, то «Вельский действительно был бы недурен... Если справедливые критики находят весьма много плохих стихов в Онегине, то с равным же беспристрастием должно сказать, что есть довольно много хороших стихов в «Вельском». Не забудьте, что Онегина пишет А. Пушкин, а Вельского новый поклонник муз, может быть, весьма еще новый, коего талант, впоследствии времени, может достигнуть до определенной ему зрелости. Мы с своей стороны считаем несправедливостью умолчать о том, что в сочинителе «Вельского» находим иногда приятную остроту ума, иногда мысли, и замечаем в нем довольно хорошую способность к авторскому ремеслу. Его стихи часто пока-

зывают ту непринужденную легкость, с какой они писаны». Как пример таких стихов рецензент приводит II и V строфы третьей главы, посвящённые луне. Приведем вторую из них:

Ты пребогатое сравненье,
Для всех унылых героинь,
Затейливое украшенье,
Лугов, лесов, долин, пустынь;
А сколько видов ей: кровава,
Томна, печальна, величава,
Скромна, задумчива, бледна,
Подчас глупа, подчас красна,
Подчас отрада в грустной доле,
Ну словом: бедную луну,
Хотя все ту же и одну,
Мы все коверкаем по воле,
И каждый автор, как портной,
Дает ей цвет свой и покрой.

По поводу выражения «подчас глупа» рецензент делает сноску: «Каков Вельский! этим он намекает на знаменитого своего современника: «как эта глупая луна на этом глупом небосклоне», а вообще по поводу этих строф Бестужев-Рюмин «клянется Аполлоном», что «если бы эти стихи встретились в Онегине, то беспристрастные критики отличили бы их в числе хороших. Заметьте, даже в Онегине» («Северный Меркурий», 1930, № 58).

Но всего интереснее отношение Пушкина. В проекте «предисловия к VIII и IX главам», приведя отзыв Булгарина, что «в сравнении с 7-й главой Онегина даже «Евгений Вельский» кажется чем-то похожим на дело», Пушкин делает такую сноску:

«Прошу извинения у неизвестного мне поэта, что принужден повторить эту грубость. Судя по отрывкам его поэмы, я ничуть не полагаю для себя обидным, если находят Евгения Онегина ниже Евгения Вельского»[1].

Как тип Евгений Вельский так же мало похож на своего знаменитого тезку, как его и полежаевский Сашка. Это не столичный житель, увозящий свою хандру в деревню, а, как и Сашка, провинциал, приехавший в столицу и жадный до впечатлений. Такое явление среди молодых дворян того времени было, конечно, гораздо более обычным. С Онегиным сближает его только критическое отношение к окру-

---

[1] Полное собрание сочинений Пушкина. Приложение к «Красной Ниве». 1930, т. V, стр. 523.

жающему, но Онегин брезгливо отстраняется от того, что ему приходится не по вкусу, а Вельский, как Чацкий, всем и каждому в глаза высказывает свои мнения, и язык у Вельского, по словам одной старушки, «как иголка». «Он,— замечает автор,— не боялся «мыслить вслух», всегда с наклонностью к сатире». С Ленским сближает его то, что он «красавец» и поэт. Впрочем, облик Вельского не дорисован. В четвертой главе он является в роли пресыщенного сердцееда, что мало мотивировано предыдущими главами. Попытка дать историю молодого дворянина, получившего несколько иное воспитание, чем Онегин, менее блестящее, но более систематическое, осталась незаконченной.

VII

«Признание на тридцатом году жизни» Платона Волкова

Три подражания «Онегину», вышедшие в Москве вслед за «Евгением Вельским», в 1828 — 1831 гг., отдельными брошюрками и представляющие собой только первую главу, за которою не последовало второй, различаются между собой прежде всего по степени подражательности, законченности главы и основной ориентировке. Два автора, кроме общего заглавия произведения, обозначают отдельным заглавием первую главу: Ивелев (Великопольский), озаглавив повесть «Московские Минеральные воды», называет первую главу «Консилиум»; Н. Н. Муравьев роман «Ленин или жизнь поэта» начинает главой «Котильон». Третий автор — Платон Волков — обещает не роман, а только повесть в стихах и потому, может быть, считает неудобным озаглавить особо главу.

Из этих трех произведений более самостоятельной является повесть Великопольского; наиболее беспомощным — Н. Н. Муравьева, который был автором также «Киргизского Пленника», очень неудачного подражания «Кавказскому».

Судя по другим его стихам, Платон Волков в своей повести «Признание на тридцатом году жизни» был в гораздо большей степени подражателем Жуковского, чем Пушкина. Это отразилось на его восприятии пушкинского «Онегина». Молодой человек бесцельно тратил свою жизнь, предаваясь наслаждениям любви. Могло ли это

пройти безнаказанно? Когда-нибудь должна была наступить минута раскаяния и жажды исповеди: «Признание на тридцатом году жизни». Конечно, рассказ ведется от первого лица. Первые две строчки — перифраза начальных строк «Шильонского узника» Жуковского.

Жуковский:	Пл. Волков:
Взгляните на меня: я сед, Но не от старости и лет.	Мне двадцать девять только лет, А я, друзья мои, уж сед.

Далее герой Волкова объясняет:

Я рано жизнью насладился,
Небрег здоровья своего,
Грешил,— грешил,— и для того
Теперь покаяться решился.

Мать Вадима Лельского (так зовут героя) имела непобедимую страсть к чтению романов: «она их прелестью звала, от них была в очарованьи, любила их душой». И имя «Вадим» заимствовано было из любимого романа, иначе бы героя звали бы по традиции их старинного дворянского рода Иваном. Мать умерла, когда ребенку было 5 лет. Далее повествование развивается по плану первых глав «Онегина»: 1. Отец героя. 2. Воспитание героя. 3. Вступление в свет и образ жизни. 4. Переезд в деревню, в имение, полученное по наследству от отца. 5. Образ жизни в деревне. 6. Знакомство с помещичьей семьей Чариных, где младшая дочь Полина приковывает к себе внимание героя. На этом первая глава кончается. Вторая, обещает автор, появится в том случае, если читателям понравится первая.

Рассмотрим, как Платон Волков по чужой канве и часто чужими нитками вышивал собственные узоры.

Большое внимание уделяет он отцу героя: в противоположность отцу Онегина, который, «служа отлично, благородно», жил в столице и принадлежал, по-видимому, к образованному дворянству, отец Лельского был рязанский помещик, богатый, но невежественный, учившийся, что называется, на медные деньги.

Отец мой... то есть:
Имел не много дарованья;
Он от приходского попа
Заимствовал свои познанья.

Научился он очень немногому, но пользовался уваженьем за знатность рода и богатство.

Читал гражданскую печать,
По нужде даже мог писать,
Псалтир он знал от слова в слово,
Умел на счетах верно класть,
Живал в губернии рязанской
В почетную шестую часть...

Он «имел пять тысяч душ крестьян», был хлебосол; любил звать гостей на обед, где шла усиленная выпивка, и старик Лельский где сидит, там и уснет. «И батюшку уж еле-еле уложат слуги на постели».

Сам герой Вадим Лельский получил воспитание во французском пансионе.

В училище у де ля Шеза
Я был изрядная повеса;
Уроков никогда не знал,
Зато прелестно танцовал.
Я строен был, красив собою,
И дамы, посещая нас
Всегда по четвергам — в танц-класс —,
Как куклой любовались мною;
И хоть тогда я молод был,
Но ласки дамские любил.

Но кончились годы ученья, «ударил... час свободы», и юноша «принял во владенье отца покойного именье». Будучи с детства записан на службу, герой наш получал чины и награжденья, но, получивши наследство, бросил и эту номинальную службу, вышел в отставку и начал проживать «до гроша» тысяч сто годового доходу. Все усилия его были направлены на то, чтобы «следовать законам моды»:

Для лучшего лицу убранства,
Для щегольства и для красы,
Не брил по вольности дворянства
Мои кольчатые усы.
Я щеголь был первостатейный,
Всегда костюм носил затейный...

Далее идет перечисление модных портных, парфюмеров, сапожников и т. д.— все иностранцы, у которых Вадим Лельский заказывал свои наряды. Он гордился также своими выездами — имел «экипаж отменный», и роскошью задаваемых обедов, и изысканностью блюд. Имел пристрастие к театру, но сожалел, что театр подружился «со вкусом черни».

Пушкинские строчки о блаженстве тех, «кто странным снам не предавался» и т. д., находят почти полный пересказ своими словами у Платона Волкова. И только одно слово, взятое нами курсивом,— не в духе пушкинского романа, а свое, платоново-волковское.

Блажен, блажен, кому судьбами
Душа не пылкая дана;
Кто не знакомился с мечтами.
Кто карт не знал, не пил вина,
И с *грешниками* не дружился;
Кто не истратился душой,
Кто был по виду холостой,
Или по выгодам женился

и т. д.

Затем идет абзац, помеченный цифрой XXVIII,— пожалуй, наиболее удачное место в повести:

Таков был мой знакомый Чарин
Давно забывший суеты,
И променявший все мечты,
Как настоящий русский барин,—
Я разумею в старину —
На триста душ и на жену.
Отцов храня обычай древний,
Не расставался он с деревней,
И там воспитывал гусей,
Баранов, уток и детей.

Младшая дочь Чарина Полина воспитывалась у тетки в Москве, и «даже там, в рассаднике прелестных дам, она красой своей блистала». Когда она вернулась к отцу, тот, «платя приличью дань, явился с дочерью в Рязань», и в Рязани в театре встретил ее Вадим. Любопытно объяснение автора, почему он назвал свою героиню Полиной. Вслед за Пушкиным, который обратил внимание читателей на выбор им для героини имени Татьяна, многие подражатели стали производить оценку имен своих героев. Волков говорит:

Полиной я назвал.— Не смея
Назвать по-русски: Пелагея:
Наш век, не то, что старина,
Не терпит эти имена.

Вадим Лельский имеет с Онегиным только поверхностное сходство, это как бы раскрытие строчки «как Dandy лондонский одет» и некоторых других. Но Вадим не «сердцеед», и вообще психология его совсем не показана.

В «Московском Телеграфе» Вадим Лельский определен был почему-то словом «шалун», что в данном случае совершенно не подходит, так как в герое Платона Волкова много тщеславия, хвастовства своим богатством, но нет никакой резвости и никаких проказ.

Вот эта рецензия «Московского Телеграфа» (1828, 14, стр. 290):

«Еще подражание Евгению Онегину: описание проказ какого-то шалуна; первая глава, издаваемая отдельно; Чарины вместо Лариных; выпускные строфы и проч. и проч. Жаль, потому что по некоторым стихам в авторе заметен талант».

VIII

Подражания Н. Муравьева и Ивелева (Великопольского)

Как повесть Платона Волкова, так и «Котильон» Н. Н. Муравьева и «Консилиум» Ивелева (Великопольского) принадлежат к тем произведениям, где сказывается влияние не только первой, но и второй главы «Онегина»: герой стоит ближе к Ленскому, чем к Онегину. Самая фамилия «Ленин» у Муравьева невольно сближается с Ленским. Муравьев сам подчеркивает эту близость. Его герой танцует, «как Ленский Пушкина живой». По свойству всех почти подражателей упрощать и вульгаризировать, Муравьев в характеристике пушкинского Ленского — «красавец в полном цвете лет, поклонник Канта и поэт» — оставил в стороне Канта: остались «красавец» и «поэт». «Богат, хорош собою, Ленский везде был принят, как жених» — это повторено с точностью. Муравьевский Ленин завидный жених для всех уездных матушек и дочек: но приезжает он не «из Германии туманной», а всего только из Москвы, где блистал в высшем свете как щеголь и танцор. Поэт он не заурядный, а совершенно исключительный; по уверению Муравьева, герой его без сожаленья отдал на съедение критикам свои «дивные творения». Но образцов творчества своего поэта, как это сделал Пушкин по отношению к Ленскому, Муравьев не дает, вполне понятно почему: слишком большую ответственность он на себя бы взял. И читатели остаются в неведении, что это за «дивные творения...». Но автор вообще постарался сделать своего героя несколько загадочным в духе героев

романтических поэм. Если Платон Волков пришел к Пушкину через Жуковского, то Н. Н. Муравьев, подражая реалистическому роману Пушкина, все еще находится под обаянием пушкинских же романтических поэм. Поэтому Муравьев совершенно игнорирует происхождение и воспитание героя — ведь ни о «Кавказском Пленнике», ни об «Алеко» мы ничего подобного не узнаем. Также совершенно не мотивирован отъезд героя из Москвы в город*** (рецензент предполагает, что надо читать Тамбов); по воле судьбы почему-то ему пришлось покинуть Москву... Читатель вправе предполагать, что, очевидно, не по своей воле.

Реалистическая повесть требует указания реальной причины. Так, например, у Платона Волкова приезд Лельского, как и Евгения Онегина, мотивирован получением наследства.

Совершенно иначе преподнесен поэт Великопольским: барон Велен (в «Консилиуме») — поэт сентиментальный, в духе Геснера. Автор приводит образчик его стихов. Наружность Велена не подходит к обычному представлению о сентиментальном поэте: он не бледен, не томен. Это здоровяк, которому более подходило бы писать удалые стихи в духе Дениса Давыдова или Языкова. На этом несоответствии основан комизм произведения. Другой источник комизма — мнительность этого человека, от которого пышет здоровьем: он считает себя больным. Созывается консилиум докторов, которые долго ждут пациента: но Велен — поэт и мечтатель; во время прогулки он так замечтался, что несколько раз вынимал часы, не пора ли ехать на консилиум, и каждый раз клал их обратно, в рассеянии так и не посмотревши, который час. Попутно дается несколько комических фигур докторов, приехавших на консилиум. Автор, очевидно, ни на что серьезное и не претендовал: дальше легкой шутки замыслы его не шли. Но своему роману он предпослал длинное, витиеватое предисловие своей «будущей невесте», наполненное, по определению «Северной Пчелы» (1831, № 151), «шутками легкими, как пляска слона», а по отзыву «Гирлянды» (1832, № 14, с. 349), «написанное довольно забавно». Журнал «Гирлянда» посмотрел на «Консилиум» именно как на шутку. И потому говорит: «Мы с удовольствием прочли сию книжку». Но другие журналы обрушились на автора. Насмешка Великопольского направлена не столько против докторов, которые взяты как фигуры второсте-

пенные, сколько против главного героя. Возьмем хотя бы такие строки:

Но уж три четверти второго,
И каждый стал из докторов
Его расспрашивать: каков?
Сам мысля, глядя на больного:
Ах, если б я был так здоров.

Конечно, это насмешка не над докторами, а над больным. Далее поясняется, в чем дело:

А точно болен был барон:
Болезнь ужасная: здоровье.

Когда доктора заперлись в кабинете для совещания, барон, «от недуга, между дел, подсев к трепещущей кузине, спросил котлетку и поел».

В другом месте узнаем про Велена:

Он одного хотел: любить,
И с мыслью полною мечтою
С душой, исполненной огня,
Скучал от сердца пустотою...

Вообразив себя новым Стерном, он «вздыхал, мечтал и сочинял».

Всякий денди больше всего боится попасть в комическое положение, а Великопольский своего Велена старается сделать смешным. Автор говорит про Велена: «мой читатель легко заметит... что он жалок и смешон». Если к этому прибавить указание, что Велен живет в том кругу, «где вся работа: есть да пить», то повесть «Консилиум» Великопольского приобретает и общественное значение. Велен приехал с берегов Волги в Москву лечиться, вообразив себя больным. Рабочий человек о таком субъекте сказал бы: «с жиру бесится», что он мог бы сказать, впрочем, и об Онегине.

Надо еще отметить, что «Московские минеральные воды» написаны были на злобу дня. Под тем же заглавием в «Московском Вестнике» за 1828 год (№ XIV) помещено было описание «Московских минеральных вод на Остоженке». Они были местом встреч московского бомонда. Не столько лечились, сколько показывали свои наряды и флиртовали. Недаром и слово «лодырь» произошло от доктора Лодера, организатора одного из таких великосветских лечебных заведений.

IX

Отрывки из ненапечатанных романов и повестей в стихах

Изображая светского молодого человека и при этом обкрадывая «Евгения Онегина» во внешнем облике и деталях повествования, почти все подражатели вносят что-нибудь свое или в профессию, или в социальное происхождение, или в воспитание героя. Большинство авторов идут тут по линии упрощения и снижения. Очевидно, по их мнению, Онегин был бы привлекательнее, если бы он был не штатский, а военный — гусар или кавалергард, и не человек, равнодушный к ямбам, а, наоборот, сам поэт. Такой герой был бы понятен читателям, упрощая вместе с тем задачу сочинителя. Один из подражателей, А. Северинов, начал первую главу своего романа «Владимир и Анета», по образцу «Евгения Онегина», размышлениями героя, причем тема этих размышлений, очевидно, вдохновлена пушкинскими строками: «бывало, он еще в постели, к нему записочки несут»:

«Нет, надоел мне белый свет
И с маскарадами, с балами!
В нем счастия прямого нет!»
Так, с полусонными глазами
Держа записочку в руках,
В халате, в желтых сапогах,
Владимир Стрельский на диване,
Усталый, лежа рассуждал.
«Охота париться как в бане,
Вертись, покуда не упал.
Теперь с постели только встал,
Еще на вечер приглашают.
А я, того они не знают,
Что сряду ночи три не спал:
Но отказаться невозможно:
Хоть нехотя, а поезжай,
День целый мучься и зевай,
А ночью не уснуть как должно».

Далее автор объясняет, что Владимиру, корнету-кавалергарду, 18 лет, что он «собой прекрасен и очень мило танцевал...», имеет огромный успех у женщин: «весь девичий легион... в него без памяти влюблен». По его милости «мужья часто жен бросали». Его отец, «знатный дворянин», всегда жил в Петербурге, «не помню где служил»,— бросает небрежно автор. Владимир рано лишился матери, воспитан был приглашенным за тысячу в год

monsieur Furet; далее перечисляется, что он знал по истории, по французской словесности; сам сочинял стихи девушкам в альбомы и т. д. Так как отец женился во второй раз и мачеха оказалась драчливой («служанок бьет всех без пощады», доставалось и слуге Владимира) и ворчливой, Владимир не захотел жить в родительском доме, поступил в кавалергарды, через год был произведен в корнеты и был в восхищении от корнетского мундира:

Он в день пятнадцать, двадцать раз
В мундир военный одевался,
И перед зеркалом стоял,
То галстук выше подымал,
То опустить его старался,
То шпагу, шпоры поправлял,
И недовольным оставался.
Так точно иногда поэт,
Стихами новыми прельщенный,
Пять раз на дню их перечтет,
Напишет чище, изорвет,
И, снова ими восхищенный,
В цензуру строгую несет.

На этом кончается отрывок, помещенный в журнале «Славянин» (1830, ч. 13, № 1). Ни о какой Анете нет еще и помина.

Снижение героя и всей среды может выражаться в переносе места действия в провинцию. Позднее, в повести Фомы Вахрушева «Гусар», вышедшей в Москве в 1846 году, «хорошенький» Евгений Алинин, молодой гусар, блистает своей формой и покоряет женские сердца в глухом уездном городишке, танцуя в гостях у исправника, городничего, лекаря, аптекаря и у двух купцов. Повесть написана Онегинской строфой, но в разных отношениях довольно слаба. Лучшее место — описание танцев:

Музыка русскую играет;
И танцевать желает всяк,
И вот всех прежде начинает
Гусар с Еленой вальс-казак.
За ними гости. Шум и топот,
Танцующих невнятный шопот;
Фигуры до конца одне —
Как это все приятно мне.
Во всем какая-то свобода
И удаль чудная видна,—
И все же это старина,
А впрочем жаль, что нынче мода,
Французских полек возлюбя,
Забыла, вальс-казак, тебя.

Особенный интерес представляют попытки вывести дворянина не родовитого, представителя «новой знати», «дворян по кресту». Так, у Башилова в повести «Гусар» («Памятник Отечественных Муз», 1828):

На эту пору, в их соседство
Для получения наследства
Приехал новый господин,
Новокрещеный дворянин.

«Актер парижский», «шарлатан» приехал в Россию «с запасом без гроша в театре прыгать антраша». Он скоро втерся в дома, обворожил какую-то графиню и женился на ней.

И в их-то сыне мой читатель
Увидит шалостей пример.
Он был Ловласа подражатель
И словом — модный кавалер.
Поклонник шумных котильонов,
Киприды баловень прямой,
Умножил скоро он собой
Число мужей-амфитрионов.
И много счастливых семей
Лишил покоя прежних дней.

Он был «мудрец недоученый, зато весьма ученый враль».

Из обольстительных обманов
Составил он для жизни план.
И жизнь его из всех романов
Была опаснейший роман:
В речах обманчивая нежность
Всегда затейливый наряд,
И дерзкий тон и хитрый взгляд
И в обращении небрежность,—
Вот все, что он употреблял,
Когда понравиться желал.

В «Сыне Отечества» за 1831 год, № XV, помещен был «Отрывок из безыменной повести» Василия Горкуши. Отрывок состоит из «Предисловия» и «Письма первого» героя повести, который обозначен NN[1]. Герой повести — молодой чиновник из «новой знати».

Парис по красоте лица,
Но с модно-жесткою душою

[1] В. М. Жирмунский ошибочно приписал безыменную повесть не Горкуше, а неизвестному, скрывшемуся будто бы под инициалами NN.

Он свет увидел над Невою,
Под кровлей царского дворца;
Не отыскавши родословной,
Я разузнал издалека,
Что был он сын — и сын законный —
Придворного истопника:
Что истопник в чины пробрался,
Жил, нажил дом, а все служил...
Потом с столицей распрощался,
Дом продал и крестьян купил;
Устроил мило деревеньку,
Соседей добрых угощал,
Пахал, менял и торговал,
И со дня на день помаленьку
Скопил изрядный капитал.

У сына его не было гувернеров-французов. Воспитывался он дома родным отцом в строгости, «учился мало, знал немного».

Спознавшись с горем — понаслышке,
И по ландкарте зная свет,
А добродетели — по книжке,
Он был невинным, как поэт;
Когда ж обрил усы впервые
И через связи родовые,
Без службы — регистратор стал:
То с божиим благословеньем,
Служить в столицу прискакал...

В письме к приятелю он описывает свои впечатления от северной столицы: «модно-жесткая душа» его ни в чем пока не проявляется. На этом и оканчивается пока отрывок.

Отрывки из повестей в стихах Бартдинского и Косяровского, напечатанные в журналах, слишком малы, чтобы по ним судить об авторских замыслах, но одно в них несомненно: героини этих ненаписанных повестей должны были походить на пушкинскую Ольгу, а не на Татьяну.

В отрывке из повести И. Косяровского «Именины» («Северный Меркурий», 1831, № 26) находим такие строки:

Пусть Ольга Пушкина румяна
И потому не так мила,
Как часто грустная Татьяна
Прелестной бледностью чела,
Но вас любовью идеальной
Поэт увлек, читатель мой,
Он как волшебник над душой,
И вы с Татьяною печальной

Забыли Ольгу... Но она
В Алине будет вам видна.

Не Татьяну, а Ольгу напоминает и Фанни, героиня в повести И. Бартдинского «Роман моего отца» («Памятник Отечественных Муз», 1828, стр. 233—235; «Фанни», отрывок из повести «Роман моего отца»):

Предмет любви, предмет желаний,
Всегда невинна и мила,
Самой беспечностию Фанни
Среди подруг своих цвела
Чужда забот, чужда печали,
В поре семнадцатой весны
Ее груди не волновали
Любви мечтательные сны,
Среди пиров и в шуме света,
Она душой была чиста,
Как вдохновение поэта,
Любви задумчивой мечта.

Ср. у Пушкина: «Как мысль поэта простодушна, как поцелуй любви мила».

Подведем некоторые итоги.

1. До появления в печати последней главы пушкинского романа (1832) подражали главным образом первой главе, отчасти второй и пятой, где вызывали на подражание картины помещичьего быта и характеристики Ленского и Ольги.

2. Только два подражания — «Сашка» Полежаева и «Консилиум» Великопольского — имеют законченный смысл. В остальных еще не нащупывается костяка сюжета, в лучшем случае (у Пл. Волкова и Муравьева) повествование кончается первой встречей героя и героини.

3. Из первой главы пушкинского романа наибольший успех у подражателей имели начало — дорожные размышления героя и концовка — обращение автора к читателю или критикам по поводу законченной главы. Заметное внимание уделяется также характеристике отца героя, рассказу о воспитании героя и особенно описанию его беззаботной жизни и успехов в обществе.

4. Герой часто походит на Ленского, но очень мало на Онегина, героиня — на Ольгу, но не на Татьяну. Образы Онегина и Татьяны «не дошли».

5. Герой обычно не петербуржец, а москвич, а еще чаще провинциал.

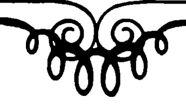
6. Неслужащий молодой дворянин заменяется чаще

всего или гусаром, или студентом. Обычно он красавец и пишет стихи.

7. Онегинская строфа усваивалась с трудом.

8. Пушкинский роман понят был как призыв к реальному изображению действительности, конкретнее — к изображению дворянского быта. Подражание — это как бы «голоса с мест» в ответ на этот призыв. И голоса эти доказывали, что Онегин, представитель столичной верхушки дворянства, не был типичен для кондовой помещичьей Руси, которая, судя по этим «голосам с мест», оказалась проще, грубее и невежественнее, но она тянулась за столицей.

9. При всех своих недостатках, а иногда и полной художественной беспомощности эта безвестная армия подражателей, бесславно погибшая на полдороге к цели, была все же положительным симптомом, как отход от романтических поэм, которых в эти годы появлялось гораздо больше, как освоение новых путей творчества.



БЛОК — РЕДАКТОР ПОЭТОВ

А. Блоку дважды пришлось выступить в роли такого редактора: в первый раз летом 1914 года, когда он получил от издательства К. Некрасова заказ проредактировать стихотворения Аполлона Григорьева, и в 1920 году, когда Гржебин предложил ему редактировать Лермонтова.

I

А. Блок за редакторской работой

Аполлон Григорьев никогда не пользовался у нас широкой популярностью. Когда в 1876 году Н. Н. Страхов начал издание его сочинений, оно не имело успеха и ограничилось первым томом, куда вошла только часть его критических статей. По той же причине осталось незаконченным и издание, предпринятое В. Ф. Саводником.

25 сентября 1914 года исполнилось 50 лет со дня смерти А. Григорьева, и годовщина эта прошла почти совсем не отмеченной.

Но отдельные горячие поклонники у него были. Среди лиц, близко стоявших к издательству К. Ф. Некрасова, возникла мысль переиздать стихотворения забытого поэта. Стали искать редактора. В книге Блока «Земля в снегу» есть эпиграфы из А. Григорьева. Именно это, как рассказывал мне лично Н. С. Ашукин, заставило предположить, что Блок любит Григорьева. Действительность превзошла ожидание. Оказалось, что Блок очень гордился и дорожил, что был владельцем редчайшей книжки — единственного существовавшего издания стихотворений А. Григорьева, вышедшего в количестве 50 экземпляров в 1846 году.

В. Н. Княжнин говорит, что книжка эта досталась Блоку по наследству от бабушки Елизаветы Григорьевны,

большой любительницы стихов и в молодости лично знавшей А. Григорьева. Кроме сознания духовной близости с забытым поэтом, для Блока могли иметь значение и семейные предания.

Блок с радостью откликнулся на предложение издательства К. Ф. Некрасова. По словам Н. С. Ашукина («Московский Понедельник», 1922, № 8), Блок очень скоро ответил на это предложение согласием, написав, что он давно ценит и любит Ап. Григорьева и поработать над изданием стихов этого поэта было его давнею мечтою.

Единственная книжка стихов А. Григорьева помечена 1846 годом, а автор их жил до 1864-го и продолжал писать стихи, ни разу никем потом не собранные.

Это обстоятельство, а также культ Григорьева, какой был и в издательстве, и у намечаемого редактора, должны были определить тип издания: не избранных стихов, а по возможности всего им написанного, но, конечно, ни в каком случае не «полного собрания». В этом единодушно и горячо сходились и издатели, и редактор. Издательство дорожило своею маркою, маркою культурного, а не коммерческого издательства, и всячески отгораживалось от Марксов и Сытиных. Среди лиц, стоявших близко к делу, были убежденные ненавистники «полных собраний». Таков, например, был Павел Сухотин, которому издательство поручило редактирование другой книги А. Григорьева — «Мои литературные и нравственные скитальничества». Но таков же оказался и Блок. В письме к секретарю издательства Н. С. Ашукину он писал, что в приготовленной им книге будет вся жизнь Григорьева, и тут же делает оговорку: «Хоть и не «полное» собрание стихов», причем слово «полное» берет в кавычки. Действительно, он собрал все, что мог, но другой спец по Григорьеву В. Н. Княжнин вслед за выходом книги в свет тотчас же опубликовал свои добавления.

С редактированием Лермонтова через шесть лет вышло иначе. Как говорил Блок пишущему эти строки, он очень любил Лермонтова, но такого горячего энтузиазма при редактировании этого поэта у него быть не могло. Лермонтов не был несправедливо забытым, он был общим достоянием. Его незачем было пропагандировать и не от кого защищать. И когда Гржебин задумал серию «избранных сочинений» разных русских авторов (Некрасова, Баратынского и т. д.), Блок счел возможным взять на себя редактирование «избранного» Лермонтова. И, по-видимо-

му, это вполне совпадало с его воззрениями на Лермонтова. Вот что он говорит в «предисловии от редактора», подписанном: «Март 1920 года»:

«Есть два способа издавать творения Лермонтова: или целиком, или одну третью, приблизительно, часть всего, им написанного. Прибегая ко второму способу, мы убеждены, что в образцах стихотворений, поэм, драм и повести даем все наиболее ценное в художественном отношении. Объясняется это тем, что Лермонтов, хотя и писал 13 лет подряд, созрел окончательно только в год смерти Пушкина, за четыре года до своей гибели».

Перед Блоком возникали затруднения, каких не было при редактировании А. Григорьева. При отборе стихотворений он мог положиться на свой личный вкус, вкус поэта, признанного лучшим лириком своей эпохи; для читателей, особенно поклонников Блока, такое издание Лермонтова представляло бы интерес, даже если бы они и не всегда соглашались с отбором Блока. Или ему надо было найти какой-нибудь менее субъективный критерий. Как вышел Блок из этих затруднений, увидим ниже, при рассмотрении расположения материала.

Заметим только, что избрано было Блоком 133 произведения, в академическом издании Лермонтова их 429, вышло значительно меньше одной трети. То же, если считать и по количеству текста.

К внешней стороне издания, формату, обложке и т. д. Блок был мало сказать «внимателен»: к решению этих вопросов он подходил с тревогой и волнением.

«Издателю К. Ф. Некрасову,— пишет Н. С. Ашукин,— показалось, что печатать стихи Григорьева в одном томе, формата в 16 долю листа, в сорок печатных листов будет неудобно. Он предложил разбить книгу на два тома». Это очень встревожило Блока, и он пишет Н. С. Ашукину (в апреле 1915 года):

«Очень прошу Вас и Константина Федоровича не делить стихи Григорьева на два тома. Я никогда не боялся толстой книги, скорее люблю такие. Деление будет не только «техническим», оно отразится на существе дела. Разумеется, я не могу этого доказать, но у меня такое чувство, что это будет прекрасная, тяжелая (и внешне пусть тяжелая) книга. Это ведь — вся жизнь его (хоть и не «полное» собрание стихов). Одна книга будет внушительна, а две, по-моему, расхолодят; я сказал бы даже, что это может опять повлиять на судьбу его, и после смерти он может

остаться тем же неудачником. Григорьев-поэт, по-моему, неделим, как Тютчев (хоть и совсем другой), как Баратынский (разве можно привыкнуть к академическому Баратынскому?). Тютчев Маркса — 44 листа (правда, большой формат). Я ничего не имею и против таких книг, как, например, «Опавшие листья» Розанова (почти 34 листа франц. формата). Есть и французские книги такие. По-моему, это приятно держать в руках.

Уже лучше со временем, когда понадобится второе издание, напечатайте в большем формате. А пока, очень прошу, оставьте один том, уверяю Вас, будет *убедительная* книга...

Очень меня тревожит то, что Вы хотите делить книгу».

Это заявление Блока оказало свое действие, и издательство согласилось с его доводами.

«Спасибо Вам за согласие печатать Григорьева в одном томе»,— писал Блок в письме от 16 апреля 1915 года.

Припомним, что и при делении своих собственных стихотворений на три тома Блок производил это деление не механически, а по внутренним признакам: каждый том был для него особым этапом в его творчестве.

По свидетельству В. Пяста, Блок однажды сказал своей матери: «Знаешь что? — я написал один первый том. Остальное все — пустяки».

А кому-то еще Блок говорил: «Терпеть не могу людей, которым больше всего нравится второй том».

У Лермонтова (см. «Предисловие» к гржебинскому изданию) он находил длинный период ученичества (9 лет) и 4 года зрелого мастерства. Никаких этапов он у него не отмечает. Отсюда допустимость для него однотомного Лермонтова.

Не был равнодушен Блок к выбору обложки, шрифта, текста заглавия. По поводу полученного им оттиска обложки со словами «Аполлон Григорьев. Стихотворения. Москва. Кн-во К. Ф. Некрасова» он писал:

«Мне очень нравится обложка; она не скучна, хотя и грубовата. Последнее идет к Григорьеву. Слова и буквы размещены талантливо. Может быть, лучше было бы написать «Стихотворения Аполлона Григорьева», как на книжке 46 года; но и так — хорошо».

Обложки издательство не изменило, но на заглавном листе набрано было, как рекомендовал редактор: «Стихотворения Аполлона Григорьева».

Всю осень 1914 года, по свидетельству В. Н. Княж-

нина, Блок просидел в библиотеке Академии наук, главным образом в журнальном отделении, занимаясь розысками и перепиской стихов Григорьева из старых журналов. Над тем же автором работал тогда и В. Княжнин. «Мы все время,— рассказывает В. Княжнин («Письма Блока», изд. «Колоса», 1925, стр. 214),— держали друг друга в курсе своих дел, обмениваясь материалами (в частности и библиографией) и впечатлениями».

Все стихи Григорьева Блок тщательно переписал собственной рукой, сам составлял и оглавление и указатель. Только драму Григорьева он поручил переписать другому лицу. Когда все было закончено и послано в издательство К. Некрасова, там изумились внешнему виду работы. «Никогда не приходилось мне,— вспоминает секретарь издательства Н. С. Ашукин,— получать таких аккуратных рукописей». Редактирование Григорьева, видимо, давало Блоку большое удовлетворение, было для него лично нужным и важным делом.

Лермонтов также был в числе его любимых поэтов.

В мае 1920 года Блок приезжал в Москву. В воскресенье 16 мая утром пишущий эти строки позвонил ему по телефону. У меня было поручение от одного издательства. Задумана была серия лучших старых русских поэтов, причем для каждого из них предполагалось по две руководящих статьи. Одна поручалась соответствующему специалисту из историков литературы, другая должна была быть написана кем-либо из современных поэтов. Почему-то для статьи о Лермонтове намечен был Блок. Я изложил в телефонную трубку, в чем дело. Мне ответили очень приветливо и любезно приблизительно следующее: «Я с величайшим удовольствием принял бы ваше предложение, потому что очень люблю Лермонтова. Но, к сожалению, вы опоздали: я уже связал себя с Гржебиным, который заказал мне проредактировать Лермонтова».

Это было для меня неожиданностью, но я попробовал не сдаваться.

«Если вы уже работаете над Лермонтовым, то тем лучше,— сказал я телефонной трубке.— Вам теперь ничего не будет стоить написать о нем небольшую вступительную статью».

«Но я уже закончил свою работу,— отвечала трубка,— и психологически для меня невозможно сейчас же возвращаться к той же теме».

Я принужден был уступить.

После этого я виделся дважды с Блоком в этот его приезд и один раз был у него. Он принял меня тоже приветливо. Между прочим разговор опять коснулся Лермонтова. Я принес ему в дар «Венок Лермонтову» (у меня, участника сборника, был дублет). Он благодарил меня и признался, что этого сборника совсем не знает и вообще с юбилейной литературой 1914 года знаком слабо.

«В тот год,— заметил он,— я был поглощен Аполлоном Григорьевым. Над Лермонтовым мне не пришлось так хорошо поработать!»

Блок стал просматривать оглавление принесенной мною книги: «Земля и небо в поэзии Лермонтова», «Поэзия одинокой души», «Религия Лермонтова»... и, вероятно из вежливости, остановился на моей статье: «Отзвуки Лермонтова». Я напомнил Блоку, что в поэме А. Григорьева «Олимпий Радин» есть лермонтовская строчка: «Грозой оторванный листок».

— И как это характерно и для того и для другого,— сказал Блок.

Эти слова Блока припомнились мне позднее, когда я прочел в книге К. И. Чуковского «Александр Блок как человек и поэт» про один эпизод из эпохи совместной работы с поэтом в редакционной коллегии издательства Гржебина.

«Всюду мы заседали вместе и садились обычно рядом. Вот он сидит и рассматривает портрет Лермонтова, напечатанный в книге, потом показывает мне и говорит:

«Не правда ли, Лермонтов только такой? Только на этом портрете? На остальных — не он?»

К гржебинскому изданию под редакцией Блока приложен довольно редкий портрет Лермонтова. Встревоженное лицо, беспокойный взгляд. Действительно «грозой оторванный листок».

Именно такого Лермонтова должен был любить Блок. И я вспомнил, какое грустное было выражение лица у Блока, когда он говорил, что не может больше писать стихов. И я подумал, что лермонтовско-григорьевское сравнение с листком применимо и к третьему поэту: Блоку.

Есть у Чуковского и еще одно драгоценное указание. Условия работы над Лермонтовым, оказывается, были совсем иные, чем над Григорьевым. Тогда чувствовалась полная солидарность издательства с редактором, а здесь между Блоком и издательством Гржебина существовали некоторые принципиальные разногласия, в результате чего

Блок, в начале горячо принявшийся за дело, потом охладел к нему и заканчивал взятый им заказ без всякого воодушевления, чтобы не сказать больше.

Вот что рассказывает К. Чуковский, так же, как и Блок, посещавший заседания в издательстве Гржебина наряду с целым рядом других заседаний.

«В последнее время он (Блок) очень тяготился заседаниями, так как те, с кем он заседал (особенно двое из них), возбуждали в нем чувство вражды. Началось это с весны 1920 года, когда он редактировал сочинения Лермонтова.

Он исполнил эту работу по-своему и написал такое предисловие, какое мог написать только Блок: о вещих снах у Лермонтова, о Лермонтове-боговидце.

Помню, он был очень доволен, что привелось поработать над любимым поэтом, и вдруг ему сказали на одном заседании, что его предисловие не годится, что в Лермонтове важно не то, что он видел какие-то сны, а то, что он был «деятель прогресса», «большая культурная сила», и предложили написать по-другому, в более популярном, «культурно-просветительном» тоне. Блок не сказал ничего, но я видел, что он оскорблен. Если нужен «культурно-просветительный» тон, зачем же было обращаться к Блоку? Разве у нас недостаточно литературных ремесленников?

Чем больше Блоку доказывали, что надо писать иначе («дело не в том, что Лермонтов видел сны, а в том, что он написал на смерть Пушкина»), тем грустнее, надменнее, замкнутее становилось его лицо.

С тех пор и началось его отчуждение от тех, с кем он был принужден заседать. Это отчуждение с каждой неделей росло.

Когда Блок понял, что, как Блок, он никому не нужен, он отстранился от всякого участия в нашей работе, только заседал и молчал».

Нам не удалось познакомиться с этим первоначальным и забракованным «Предисловием». Не знаем даже, сохранилось ли оно где-нибудь, но заранее можно сказать: как бы ни были оригинальны отдельные высказанные там мысли, в общем, вероятно, Блок развивал взгляды своего учителя Владимира Соловьева.

В понимании Лермонтова в русской критике существовали две основные традиции. Ярким выразителем одной из них был Влад. Соловьев. Таким образом, разногласие Блока с издательством было столкновением двух традиций.

II

Размещение материала

В прежнее время принято было в собраниях сочинений располагать произведения по литературным видам: оды, элегии, сатиры и т. д., а в пределах вида или в художественном беспорядке, или по внутренней связи. Но по мере того как с движением литературы все более стирались границы между видами, начал количественно возрастать отдел стихотворений под безличным заглавием «Разные стихотворения» или «Смесь». Это мы видали, например, в первых прижизненных сборниках стихотворений Пушкина 1826 года, Баратынского 1827 года, Дельвига 1829 года, причем у Дельвига число отделов сведено к четырем, у Баратынского к трем.

В сороковые годы деление на отделы совсем почти исчезло. Таковы первые книги стихов Лермонтова, Майкова, Некрасова и т. д. Уже несколько старомодной кажется в этом отношении книжка «Стихотворения Аполлона Григорьева» 1846 года, где сохранены два отдела. Один носит название «Гимны», другой — «Разные стихотворения».

На смену делению по видам и отделам идет расположение в хронологическом порядке.

Редакторы стараются представить историю поэтического развития автора и в жертву этому принципу, более удобному для исследователей, чем для обычных читателей, готовы принести и соображения художественного порядка, и даже волю автора.

Знакомство с поэтом начиналось для читателя с детских слабых виршей. Так, Пушкина принято было открывать стихами:

О, Делия драгая,
Спеши, моя краса...

и т. д.

Эти стишки печатались под произвольным заглавием «К Делии». Главный курьез заключался в том, что, как потом выяснилось, стихи эти результат совместного творчества Пушкина и Илличевского, и последнего гораздо больше, чем первого. Следовательно, и в истории развития поэтического гения Пушкина оно малохарактерно.

Так, читателей Лермонтова некоторые редакторы долго морили ознакомлением с его слабыми детскими и юношескими стихами, где хорошие и удачные стихи тонули в сти-

хотворческих упражнениях, прежде чем подвести читателей к созданиям уже окрепшего Лермонтова.

Это было своеобразным экзаменом на терпение.

По тому же принципу Некрасова следовало начинать с виршей семилетки, которым место, конечно, в биографии, исследовательских статьях, наконец, в крайнем случае, в приложениях, но только не в основном тексте.

К счастью, этого с Некрасовым не произошло.

Иногда хронологическая последовательность совмещалась с разделением по литературным видам, и почти всегда лирика отделялась от произведений драматических и безусловно всегда стихи от прозы.

Лермонтов принадлежит к тем авторам, над которым, в смысле порядка размещения материала, многочисленные редакторы особенно много мудрили, но строго хронологическое распределение стихотворений Лермонтова является у них, к счастию, в виде исключения. Это мы видим в издании под ред. Висковатова, в издании академическом и немногих других. Обычно же редакторы старались проводить резкую грань между стихотворениями лучшими и худшими, относя к первым преимущественно произведения последних лет его жизни, а к последним юношеские. Но часто один и тот же редактор колебался, с какой категории лучше начинать. Так Степан Дудышкин в своем двухтомном издании 1860 года первый том отводит юношеским произведениям поэта, а второй — более зрелым, а через три года, в издании 1863 года, поступает как раз наоборот.

По своеобразию распределения материала должен быть упомянут Иннокентий Болдаков со своим пятитомным Лермонтовым 1891 года. Наибольшее значение в творчестве Лермонтова он придает «Герою нашего времени». Это произведение он особенно тщательно, судя по его предисловию, редактирует, и отводит ему первый том. Во втором — зрелые стихотворения, в третьем — прозведения драматические, в четвертом и пятом он помещает юношеские стихи и «неоконченную повесть» («Вадим»). Для произведений первых трех томов он считает нужным давать «приложения» и «примечания», а в двух последних находит это «излишним» — «в виду лишь относительного литературного достоинства этих произведений».

Отбор стихотворений, выдвигаемых на первый план и достойных примечаний, не в пример другим вещам того же автора, никаких примечаний не заслуживающим и оттес-

ненным к последним томам, производился Иннокентием Болдаковым по собственному усмотрению. Так, из юношеских вещей в разряд привилегированных попало «Нет, я не Байрон» на том основании, что оно «слишком характеристично для нашего поэта, чтобы относить его в отдел второстепенных его произведений».

Курьез произошел со стихотворением «Слышу ли голос твой». Оно напечатано было впервые в альманахе «Вчера и Сегодня» (т. I, 1845 г., стр. 92) под заглавием «Неотделанное стихотворение».

Это обозначение, отмеченное в примечаниях Абрамовича в академическом издании, вызвало, как мы приводим ниже, негодующую отповедь Блока. Иннокентий же Болдаков не только согласен считать это стихотворение «неотделанным», но с жаром подхватывает эту мысль и развивает ее дальше: «На наш взгляд, не подлежит сомнению, что это прямо-таки не отделанное стихотворение есть лишь первый набросок двух следующих». Этими двумя следующими оказываются «Она поет — и звуки тают» и «Как небеса, твой взор блистает».

Где место подобному примечанию и «неотделанному», по глубокому убеждению редактора, стихотворению? Казалось бы, это должно войти в примечания к указанным двум «отделанным» стихотворениям. Болдаков поступает как раз наоборот. То, что считает черновым наброском, помещает в текст, в числе тех, которые заслуживают комментариев.

Величайшей заслугой Блока как редактора следует признать его размещение материала.

Сохраняя принцип разделения стихов от прозы, лирики от драмы, поэм от мелких стихотворений, Блок вводит строгое разграничение произведений, санкционированных самим автором для включения в собрание своих сочинений, от остальных, которые вводятся сюда по воле редактора. Первыми являются те, которые сам автор успел включить в прижизненные издания. Относительно остальных редактор сам решает, что из них автор, вероятно, хотел бы видеть включенным в собрание сочинений, что нет. То, что автор, вероятно, забраковал бы (в случае «полного собрания»), лучше помещать в примечания.

Стихотворения Григорьева Блок делит на шесть отделов. Первые два — «Гимны» и «Разные стихотворения» — представляют повторение изданий 1846 года с одним исключением: рассказ в стихах «Олимпий Радин» помещен в

отдел произведений, более значительных по объему («Поэмы»). Третий отдел — оригинальные мелкие стихотворения, не вошедшие в изд. 1846 года, четвертый — драма, пятый — поэмы, шестой — переводы, не вошедшие в книгу 1846 года.

Лермонтова Блок делит на семь отделов. Три последние: поэмы, драма, повесть («Герой нашего времени»). Мелкие стихотворения занимают четыре первых отдела (или «части»). Первый заключает в себе сборник стихотворений, приготовленный к печати самим поэтом и вышедший при жизни его в 1840 году, с одним исключением: поэма «Мцыри» печатается в отделе поэм. Во второй отдел входит большая часть стихотворений того же периода (1836 — 1841), не включенных в сборник самим поэтом, и последние стихи, другими словами — вся остальная лирика периода расцвета лермонтовского гения. В третий отдел вошли юношеские стихи, в четвертый — стихи в легком роде: эпиграммы, экспромты и т. д.

Порядок стихотворений в первых двух отделах Григорьева и первом Лермонтова сохранен авторский, в других отделах — хронологический.

Насколько нам известно, Блок п е р в ы й стал издавать поэтов с таким строгим разграничением области, где сам покойный автор является своим собственным редактором, от другой, где позднейшему редактору приходится действовать на свой собственный страх. Этот принцип, к счастию, теперь начинает приобретать у нас все больше сторонников. В несколько измененном виде мы его видим у Б. Томашевского (ред. Пушкина) и Эйхенбаума (ред. Лермонтова).

III

Блок — текстолог

«Сверено с рукописями», «издание, вновь проверенное по автографам» — такие заявления — обычный предмет гордости редакторов и издателей. Большинство видит в этом необходимую, самую существенную часть редакторской работы. Автографы часто бывают неразборчивы. Тут представляется обширное поприще для состязания редакторов в проницательности и находчивости. При этом далеко не все держат себя с таким достоинством, как, например, Арсений Введенский, который наиболее спорные

места автографов, встретившихся ему при редактировании Лермонтова, приводит читателям в виде факсимиле, предоставляя им самим удостовериться, что указанное место прочтено им правильнее, чем читалось обычно раньше. Неприятное впечатление производят те редакторы, которые с чувством превосходства говорят о своих предшественниках, злорадно стараясь уличать их в промахах и неосмотрительности. Таков, например, почтенный библиограф Ефремов. Но сами исправители не всегда бывают правы, а кроме того, порой делают новые ошибки. С ускорением темпа жизни и усилением издательских вожделений и в редакторскую работу порою проникает халтура. И не вполне парадоксально звучит утверждение одного из редакторов Лермонтова, что чем позднее издание, тем оно неисправнее.

Этой стороны редакторской работы Блок остался совершенно чужд. Редактируя А. Григорьева и Лермонтова, ни в том, ни в другом случае он не имел дела с автографами; автографы стихов Григорьева неизвестно где: вероятно, не сохранились, но и лермонтовские тексты Блок не стал перепроверять: этого, очевидно, не требовало ни издательство, ни план издания, этому не благоприятствовал политический момент — время военного коммунизма. Нужно было в возможно скором времени изготовить общедоступного Лермонтова.

Относительно Григорьева Блок определенно указывает: «Пользоваться рукописями мне не удалось».

Он воспользовался только двумя рукописными пометками. В экземпляре «Стихотворений А. Григорьева» издания 1846 года, принадлежавшем Блоку, в двух местах рукою прежнего владельца восстановлены опущенные цензурой слова: «святое» (после «И проклятия право...» и «И верю ль в бога»). В примечании Блок заявляет, что не сомневается в правильности восстановленного.

Иногда можно подумать, что, редактируя Лермонтова, Блок заглядывал порою в автограф. По поводу стихотворения «Слышу ли голос твой» Блок замечает: «Среди многих перечеркнутых слов в черновике можно различить новые эпитеты и перестановки: «Звонкий и сладостный» (см. «звонкий и ласковый»), «Сердце, как птичка» и т. д.». Всего 4 указания. Но для того чтобы их сделать, Блоку достаточно было заглянуть в академическое издание, где все эти указания имеются, а кроме того, воспроизведено и факсимиле черновика.

Таким образом, работа над текстом ограничилась у Блока изучением имеющихся разночтений и определением, что включать в основной текст, что относить к вариантам и какие из них вносить в примечания.

Твердо установленных принципов здесь не имеется. Обычно считается, что основным надо признавать последний авторский, что автографы надо предпочитать печатному тексту. И то и другое вызывало, однако, ряд возражений. Резко противоположные взгляды высказывались, например, по поводу лицейских стихотворений Пушкина.

Зрелый Пушкин подвергал их основательной переработке. Одни считали единственно возможным печатать эти стихи в наиболее совершенном позднейшем виде. Другие возражали, что это путает хронологию и лишает возможности видеть историю развития его поэтического гения. С другой стороны, не всякий автор в позднейших исправлениях непременно улучшал свои прежние вещи. Лирическое стихотворение может быть плодом минутного вдохновения.

Исправлять его при другом настроении значит портить. Некоторые поэты определенно ухудшали, думая исправить. Неужели старческие исправления Державина, когда поэтический гений его почти угас, следует предпочесть тексту периода расцвета его творческих сил?

Далее, всегда ли автограф надежнее печатного текста? Как опечатки, так здесь могут быть описки. Нередко без достаточных оснований автограф принимается за выражение последней воли поэта. Печатный текст мог быть взят с другого, исчезнувшего, более позднего, автографа.

В новейшем издании Лермонтова под редакцией Б. Эйхенбаума первопечатный текст не раз предпочитается автографу.

Большое значение, в смысле облегчения редакторской работы, имели для Блока некоторые характерные особенности редактируемых им поэтов. И тот и другой при жизни выпустили только по одному сборнику стихов, и не все вошедшие в эти сборники стихи были ранее напечатаны в журналах. Текст этих сборников, то есть «Стихотворений Лермонтова» 1840 года и «Стихотворений А. Григорьева» 1846 года, должен был быть признан последним авторским. При практикуемом Блоком разделении на отделы значительная часть его материалов могла перепечатываться с указанных выше единственных прижизненных изданий.

В случаях разночтений с тестами в журналах предпочтение отдавать текстам книжным. Таким образом, все затруднения могли начаться только тогда, когда редактор переходил к стихотворениям, не входившим в состав вышеуказанных прижизненных сборников. Но с Григорьевым Блоку и тут повезло: только одно оригинальное стихотворение Григорьева из не вошедших в издание 1846 года — «Книга старинная, книга забытая» — было напечатано дважды и имело разночтения. В основной текст Блок ввел более позднюю редакцию. Так же поступил он с двумя переводными стихотворениями (из Гёте и из Виктора Гюго).

Казалось, имея под руками издание 1846 года и список остальных вещей Григорьева, рассеянных по журналам, редактор превращался в дальнейшей работе над текстом в простого переписчика.

Но буквального воспроизведения Блок не захотел. Во-первых, он не счел нужным придерживаться орфографии подлинника: вместо «тяжолый», «Гёте», он дает «тяжелый», «Гете». Во-вторых, он счел себя вправе не воспроизводить со всей строгостью знаков препинания; у Григорьева они весьма спорны и часто небрежны, у журнальных корректоров тем более.

В своеобразии знаков препинания у Григорьева Блок находит отражение настроения поэта, но тем не менее этим охотно жертвует.

«Не воспроизвожу я,— пишет он,— и того досадного множества запятых, которые свидетельствуют о прерывистости речи, о торопливости, которая одолевала Григорьева».

Зато на лексическую сторону текста обращено было Блоком тщательное внимание.

Можно пожалеть только, что Блок не сохраняет ударений, имеющихся в подлиннике над словами, где при другом ударении другой смысл, например, «цели́ть», «в бо́льшем».

Но это мелочь. Вообще же как текстолог редактор Аполлона Григорьева успешно справился со своей — правда, не особенно трудной в данном случае — задачей. Всегдашняя аккуратность Блока сказалась здесь в полной мере. Но есть один большой недосмотр. Просматривая список опечаток, приложенный в конце книги, поражаешься одним обстоятельством. На первых двухстах страницах всего только три опечатки, на последних трехстах стра-

ницах только одна, зато в середине, на страницах 208 — 322, их целых семьдесят пять.

Объяснение этому странному факту находим в вышеприведенной статье Н. С. Ашукина: оказывается, в этих опечатках не была виновата ни типография, ни такой внимательный редактор и корректор, как Блок. В письме от 10 октября 1915 года он писал Н. С. Ашукину: «Как видите, почти все ошибки — в драме: это я положился на «интеллигентную переписчицу», и сам спохватился поздно — сверить в Публ. библ.».

Гораздо труднее было установить лермонтовские тексты. Здесь сохранились автографы, здесь гораздо более разночтений, здесь иные из редакторов много мудрили и запутали.

Казалось, первый отдел книги не должен был затруднять Блока, заявлявшего: «Эта часть заключает в себе сборник стихотворений, приготовленный к печати самим поэтом и вышедший при жизни его в 1840 году». Эту книжку и можно было перепечатать, как раньше это сделал Блок с книжкой Григорьева. К удивлению, Блок этого не сделал. Его текст слишком далек от текста данной книжки. Еще можно легко объяснить некоторые отступления. Например, в стихотворении «Памяти А. И. Одоевского» было «И свет не пощадил и рок не спас». Блок, как многие другие редакторы, печатает по черновому автографу: «бог не спас», считая «рок» за цензурную поправку. В «Дарах Терека» было: «Труп казачки молодой, с темно-бледными плечами, с светло-русою косой». Блок, очевидно, примыкает к редактору академического издания, который считает, что «темно» — опечатка вместо «томно».

Но ни опечаткой, ни цензурной поправкой нельзя объяснить замену строчки «Окружи счастием душу достойную», как было в первом прижизненном издании, более традиционной строкой: «Окружи счастием счастья достойную». Последнее мы встречаем, например, в академическом издании, со ссылкой на автограф, но при этом заглавие стихотворения взято почему-то не из автографа, где было «Молитва странника», а по печатному тексту, где просто «Молитва». Блок повторяет то же смешение.

Более автографу доверяет он и в тексте стихотворения «Люблю отчизну я», не вошедшего в издание 1840 года и напечатанного в «Отечественных Записках». Из автографа берет он и заглавие «Отчизна» (в журнале «Роди-

на»), и строку «ее лесов дремучих колыханье» (в журнале — «ее лесов безбрежных»).

Здесь Блок как бы приближается к Иннокентию Болдакову, который находил эпитет «безбрежные» несколько странным в приложении к «лесам».

Иногда Блок, близкий вообще к академическому тексту, удаляется от него, если видит явную ошибку.

Вслед за Болдаковым Абрамович не понял, что в строчке «И ветром их в степи потом разнесло» мы имеем в слове «степи» не предложный единственного, а винительный множественного. Ошибочно считая ударение в слове у Лермонтова неправильным, Абрамович, по совету Болдакова, переправляет порядок слов. Выходит «И ветром в степи их потом разнесло». Этой ошибки Блок не повторил, оставив обычный порядок.

В любимом им стихотворении «Слышу ли голос твой» он строчку, читавшуюся раньше «лазурью глубокие», читает «лазурно-глубокие». Кажется, первый это же чтение принял и Эйхенбаум в издании 1926 года.

В общем мы должны сказать, что поэтическое чутье иногда оказывает большую помощь Блоку как текстологу, но в этой области он вряд ли стоит выше среднего уровня. Достаточно сказать, что все вышеприведенные спорные места, кроме «лазурно-глубокие», новейший текстолог Лермонтова Эйхенбаум нашел нужным дать не в блоковской редакции. Особенно же спорным является пунктуация у Блока лермонтовских стихотворений. Вообще нет строгой последовательности. В одном случае, например, к стихотворению «Журналист, писатель, читатель» сохранен французский эпиграф, а к «Не верь себе» опущен в тексте и перенесен в примечание.

IV

Блок — комментатор

Необходимою принадлежностью всякого приличного издания считается вступительная статья (биография) и примечания. То и другое, особенно первое, не входит непременно в состав чисто редакторской работы и иногда поручается особо приглашенным специалистам. Например, Некрасов в изд. ГИЗ (2-е изд., 1920) вышел под редакцией К. Чуковского, а биографический очерк писал Евгеньев-Максимов.

Блок не имел сотрудников. Он и биограф, и комментатор. Его нашумевшая статья «Судьба Аполлона Григорьева», может быть, самое яркое, что вышло из-под пера Блока в прозе. Эмоционально насыщенная, страстно полемическая по адресу русской интеллигенции, Белинского, Добролюбова, она крайне важна для понимания душевного мира Блока, но как историко-литературная статья слишком капризна и беспорядочна. Кое-что и фактически неверно. Если бы он знал отзыв о Григорьеве Валериана Майкова, он не мог бы огульно обвинять всех последователей Белинского в непризнании Григорьева.

Главный скрытый нерв всей статьи — утверждение своей конгениальности с А. Григорьевым, ненависть к позитивизму, оправдание «прозрений», признание неизбежной гибели для избранников рока и т. д.

Более подробный анализ не входит в наше задание. Также только бегло остановимся на Блоке как биографе Лермонтова. Небольшой биографический очерк в семь страниц, написанный, по сравнению со статьей об А. Григорьеве, слишком сдержанно и сухо, интересен прежде всего тем, что и здесь подчеркивается главным образом трагизм в жизни Лермонтова. Как мы уже указывали, эта статья вторичная: то, что было им написано первоначально, и написано, по-видимому, от души, не получило одобрения в издательстве, а то, что он потом написал, идя на компромисс, не может считаться для него характерным.

Ближе к чисто редакторской работе, чем биография, работа комментаторская. Здесь у Блока был большой стаж. С. А. Венгеров, принявшись за редактирование Пушкина, пригласил Блока составить примечания к некоторым из лицейских стихотворений, и Блок добросовестно и, по-видимому, не без увлечения исполнил эту работу. Первый том венгеровского Пушкина с этими примечаниями Блока вышел в 1907 году.

Тут Блок часто говорил о литературных влияниях, делал сопоставления стихов данного автора со стихами других поэтов,— черты, сохранившиеся у него и при комментировании Лермонтова.

Особенное внимание его привлекают художественные приемы Пушкина, его эпитеты, звуковая сторона и т. д. Все эти наблюдения делались до появления «Символизма» Андрея Белого, и в этом их особенная ценность.

Наоборот, когда изучение всего этого стало модным ув-

лечением, Блок к этому заметно охладел, что и сказалось в его работе над Григорьевым и Лермонтовым.

«Поэта надо издавать как поэта» — подчеркивали некоторые рецензенты. По поводу академического издания Лермонтова в мусагетовских «Трудах и днях» (тетрадь восьмая) появились две уничтожающие статьи: С. Н. Дурылина и Н. П. Киселева. Оба мусагетовца обвиняют редактора академического издания Д. Абрамовича в том, что он не отвел подобающего места изучению лермонтовского стихосложения, метрики и ритмики. Основное требование С. Н. Дурылина выражено в его заключительных словах:

«Больше внимания к тому, благодаря чему Лермонтов — Лермонтов: к его поэзии».

Удовлетворяет ли этим требованиям Блок-редактор? Если самым главным в поэзии считать инструментовку и ритмические ходы, как это принято среди некоторых последователей Андрея Белого, то — безусловно нет. В его комментариях мы не только нигде не встретим ни «пэонов», ни «малой корзины», ни «прямой», ни «обратной крыши», но и вообще о технике стиха, звуковой стороне он говорит мало.

Если по отношению к Лермонтову это можно объяснить желанием дать общедоступное издание, то к Аполлону Григорьеву такое объяснение не подходит.

Между тем на 43 страницах своих примечаний к стихам А. Григорьева Блок ни разу не указывает размера, не приводит нигде ритмической схемы какой-либо стихотворной строчки, ничего не говорит о рифмах.

Наоборот, в примечаниях к стихам Лермонтова есть кое-что о рифмах и аллитерациях, но что особенно характерно — обычно из вторых рук, без точного указания источника:

«Критика указывает на аллитерацию, напр.: «Стану сказывать я сказки. Песенку спою» и пр.

«Критика указывает на сходство рифм» (в стих. «Любовь мертвеца»).

«Критика обращает внимание на сродство рифм и инструментовку хотя бы в первых трех строках» (стих. «Свидание»).

«Критика отмечает богатство созвучий, напр.: «У черного моря чинара стоит молодая».

Общедоступность издания вызвала и пояснения, что такое «станс», «баллада» и т. д.

Было бы, конечно, странно и дико думать, что поэт Блок мог быть равнодушен к технической стороне поэзии. В предисловии к своему Лермонтову он с уважением говорит о «Символизме» Белого, видит в этом начало грядущих работ по изучению стиха, но также очевидно, что не это он считал в поэзии важнейшим.

На первой же странице его примечаний к Лермонтову мы читаем драгоценнейшее его признание: «Одними только книжными источниками настоящие поэты никогда не пользуются». Термин «настоящий поэт» имел в глазах Блока решающее значение. Одним мастерством стиха его было подкупить невозможно. В поэте его привлекали не только «бледные зарева искусства», но и «жизни гибельный пожар».

Вот почему он так любил Аполлона Григорьева, хотя и сознавал все его технические промахи. Вот почему так холодно относился в своих позднейших оценках к «мэтру» Брюсову, которого называл — справедливо или несправедливо, это другой вопрос — не поэтом, а «математиком». Ни для кого не секрет, что не менее холодно относился он и к другому «мэтру» — Гумилеву, который не соответствовал тому представлению о «настоящем поэте», какое было у Блока.

Вполне понятно, что чрезмерное внимание к изучению стихотворной техники вызывало в нем отрицательное отношение.

Об этом читаем в интересных воспоминаниях Александра Тинякова о поэте.

Статья А. Тинякова, затерявшаяся в газете («Последние Новости», 1923, № 33) и не зарегистрированная библиографами Блока (Ашукиным, Медведевым и др.), так малоизвестна, что считаем небесполезным сделать из нее характерную выписку.

«Приведу, в заключение,— пишет А. Тиняков,— маленькое письмо Блока ко мне, касающееся его взглядов на поэзию.

Я послал Ал. Ал. оттиск моей статьи о забытом поэте Подолинском, напечатанной в № 1 «Исторического Вестника» за 1916 г., и по обыкновению быстро получил ответ:

«17 янв. 1916 г.

Многоуважаемый Александр Иванович.

Спасибо вам за присылку статьи о Подолинском, обра-

довавшей меня уже с первого взгляда тем, что вы подходите к поэту не с «пэонической» стороны.

С искренним уважением *Ал. Блок*».

Здесь ясно сказалось отношение А. Ал. к модному и, на мой взгляд, весьма печальному и вредному увлечению, охватившему — с тяжелой руки Брюсова — широкие круги нашей литературной молодежи.

Как истинный поэт и как крупный человек,— не чуждый мудрости,— Блок ясно понимал, что теоретическое изучение технической стороны поэтических произведений бесплодно для поэзии и вряд ли важно и необходимо вообще. Когда же это увлечение стало почти поголовным, приняло у многих формы карикатурные и начало плодить стихи бездарные, то у Ал. Ал. создалось прямо отрицательное отношние к этому явлению и его радовало всякое живое слово о поэте».

Эти слова А. Тинякова требуют, конечно, некоторых оговорок (увлечение теоретическим изучением технической стороны поэтических произведений началось не «с тяжелой руки Брюсова», а с книги Белого «Символизм»; Тиняков, возможно, сгущает краски, говоря об отрицательном отношении Блока к формальному изучению поэзии), но основное вполне согласуется с тем, что мы знаем о Блоке по другим источникам.

Блок-редактор тщательно избегает всяких метрических и ритмических изысканий, но одним-двумя словами он умеет обратить внимание читателя на художественную ценность того или другого отрывка, умеет выделить особенно интересный ритм, особенно оригинальное построение. Достигает он этого при помощи беглых оценок.

Блок не чуждается субъективности в оценках, приводит те или другие строчки как пример удачных или неудачных стихов, но предоставляет самому читателю решить, чем они хороши или плохи.

Приведя стих из григорьевской «Песни о розе» «или поля снега завеют», Блок замечает: «Образец небрежного стиха» — и только. Нужно ли указывать, что небрежность тут синтаксического порядка?

Приведя строфу Григорьева, «за которую ему досталось от рецензентов», Блок приводит ее и в другом, позднейшем виде, предполагая, что исправление принадлежит Н. В. Гербелю.

Вот первоначальный текст:

Кротким, светлым сестрам рока,
А не бледным фуриям
Жизни власть дана над нами.
Бесконечный их руками
Вьется пояс грациям...

(«Из Гердера»)

А вот исправленная редакция:

Кротким, светлым сестрам рока,
А не фуриям на гнет,
Жизни власть дана над нами...
Рок их мощными руками
Пояс грациям плетет.

По поводу этой гербелевской редакции Блок замечает: «Это хорошее мастерство, но у Григорьева здесь — смелость художника».

По поводу стихотворения «Еще доброй ночи» Блок замечает, что это «прекрасный вариант» предыдущего стихотворения на ту же тему.

Восторженное отношение комментатора к двум стихотворениям А. Григорьева — «О, говори хоть ты со мной» и «Цыганская Венгерка» — сквозит уже в первых строчках его обширного на этот раз комментария (стр. 559 — 563):

«История этих стихотворений, многие слова которых, с разными вариациями, вошли в знаменитый цыганский романс, до сих пор распеваемый, замечательна» и т. д.

Далее в этом комментарии есть и пафос негодования по поводу неудачной переделки григорьевской песни. Приведя текст, принадлежащий известному И. Ф. Горбунову, Блок восклицает:

«Яркий пример того, как с малым трудом из полновесных и пламенных стихов можно состряпать спотыкающиеся стишки, приправленные пошлецой, вроде «семиструнной душки». И Блок, «не желая оскорблять память И. Ф. Горбунова», отказывается верить, что переделка принадлежит ему.

Блок не всегда хвалит стихи Григорьева. На стр. 526 по поводу двух переводных стихотворений А. Григорьева, подписанных его инициалами, Блок говорит:

«Весьма вероятно, что и эти упражнения принадлежат Аполлону Григорьеву, который из-за денежных обстоятельств попадал иногда в самые невероятные органы печати» (стихотворения были напечатаны в «Меркурии Мод»).

Одновременно и дифирамб, и филиппику представляет комментарий к переводу трех отрывков из «Антигоны».

«Перевод диалогов сделан довольно произвольным размером, местами приближающимся, однако, к трагическому триметру; вот пример:

Не знаешь ты, что Крэон, одному
Из павших братьев дав могилу, повелел...

Несмотря на постоянное досадное чередование таких стихов (вполне произвольных с совершенно античными), перевод заслуживает особенного внимания: припомним, что с греческими размерами не справлялись не только старые переводчики, как Котелов, но и новые, как Мережковский; в совершенстве русская стихотворная речь овладела греческим трагическим размером лишь в самое последнее время...

Более, чем внимания только, заслуживают переводы хоров трагедии...»

Переводчик старался строго, почти буквально держаться подлинника. Он указывал, что в плаче Антигоны он старался, «сохраняя шестистопный ямбический размер, ввести склад русских народных песен». Блок отмечает, что «эти замечательные слова написаны в 1846 г.; мы слышим в них громкий отзвук пушкинских времен — той проникновенной культуры, которая была зарыта В. Белинским, Н. Добролюбовым и прочими продолжателями их столь глубоко, что воскрешать ее стало возможно лишь в конце XIX века».

Приведя затем отрицательный отзыв Белинского о переводе Григорьева, Блок продолжает:

«Внимательный и любящий искусство читатель оценит стиль этой рецензии; мы не будем тревожить покойников. Поэту рецензия причинила боль; он горько жаловался на нее в «Кратком послужном списке» (написанном перед смертью): «За первый свой честный труд, за Антигону, я был обруган Белинским хуже всякого школьника».

В примечаниях к Лермонтову встречаются также темпераментные места. Например, примечание к стихотворению «Слышу ли голос твой».

«Эти тончайшие по форме стихи,— говорит Блок,— впервые напечатаны кем-то под заглавием «Неотделанное стихотворение».

Приведя целиком стихотворение Ротчева «Лицо мое

горит», Блок сближает его со стихотворением Лермонтова «Склонись ко мне, красавец молодой»:

«Сравнив эти стихи с лермонтовскими, читатель увидит, что поэт, вероятно, прочел пьесу Ротчева, но перенял из нее только размер и внешний сюжет, превратив произведение незначительное, легкое и чувствительное в полное внутренней значительности и трагическое».

По поводу стихотворения «Они любили друг друга так долго и нежно» Блок отмечает, что «по черновикам видно, как Лермонтов опять (?) искал соответствующего ритма».

Неожиданно отрицательный отзыв дан о переводе знаменитой гейневской «Сосны»:

«Сосна. Вольный перевод стихотворения Гейне. Многие варианты свидетельствуют о том, что Лермонтов пытался, хотя и безуспешно, приблизиться к ритму этого труднейшего для перевода стихотворения, которое тоже слабо переводили потом такие поэты, как Фет или Михайлов»[1].

В примечании к стихотворению «Будь со мною, как прежде бывала» Блок указывает, что к поэтической мысли о речах, ничтожных по внешнему смыслу и могущественных по внутреннему, Лермонтов возвращался не раз; «В стихотворении «Есть речи» 1840 года он дал ей бессмертие».

По сравнению с комментариями к Григорьеву поражает более благосклонное отношение к отзывам Белинского. Теперь Блок даже сочувственно цитирует великого критика по поводу стихотворения «Поэт», но с большим сочувствием, по-видимому, цитирует он своих: Вл. Соловьева, Мережковского, В. В. Розанова.

По поводу критиков-общественников есть довольно резкие строки в примечании к «Думе»:

«Михайловский, Алексей Веселовский особенно многословно обсуждали этот «протест против просвещения» с публицистической точки зрения, не проникая, как всегда[2], в смысл поэтической правды, как всегда жестокой».

В примечаниях Блока вообще немало личного, субъективного, даже автобиографического. Но по поводу романса Григорьева «Твои движенья гибкие» он рассказывает,

---

[1] Отрицательный отзыв дан также о поэме «Измаил-бей», которая названа «слабой сравнительно по строению».

[2] Подчеркнуто нами.— *И. Р.*

как зимой этого (1915) года привелось ему услышать этот романс в уличном театре миниатюр. Конечно, актер, певший эти слова, не подозревал, чьи они. Это дает редактору повод к лирическим размышлениям: «Буйный Григорьев, всю жизнь друживший с цыганством, так и живет до сей поры без имени, на улице, в устах бедного работника маленькой сцены. Не лучше ли для поэта такая память, чем том критических статей и мраморный памятник?»

По поводу стихотворения А. Григорьева «Город», заслужившего одобрение критики и попавшего в антологию, Блок говорит: «У всех поэтов есть такие несчастные»[1] творения (обыкновенно — не лучшие), которые избираются рецензентами для похвалы». Здесь опять чувствуется личный момент: так, известно, Блок возненавидел свое собственное стихотворение «Незнакомка» («По вечерам над ресторанами») за необычайную и, как ему казалось, дешевую популярность.

В примечаниях к Аполлону Григорьеву Блок каждый раз указывает, откуда берет текст стихотворения, где оно впервые напечатано, и приводит не только наиболее «интересные», но все варианты. Все основное, что принято считать необходимой принадлежностью комментариев в так называемых «научных изданиях», дано им необыкновенно тщательно, а кроме того, идут уже пояснения другого рода: литературно-бытовые, биографические и т. д. Чувствуется, что проделана была громадная работа. Первый и единственный редактор стихов Григорьева, Блок до всего должен был добираться самостоятельно.

Совершенно другое впечатление производят примечания к Лермонтову. Многие особенности этих примечаний диктовались, очевидно, требованиями общедоступности издания. Вот почему Блок считает нужным объяснить, что такое «фатализм», «балет», «пирамида», «баллада», кто такие гладиатор, Мефистофель, Шиллер, Гейне.

В тех же видах мог Блок нигде не указывать, по какому тексту печатает стихотворение, когда и где появилось оно в печати, сохранился ли автограф и т. д. Не указывает и всех разночтений, а только показавшиеся ему наиболее интересными. Но вряд ли можно согласиться с его обобщающим обозначением: все разногласия, которые он приводит в примечаниях, предваряются у него такими сло-

---

[1] Подчеркнуто нами.— *И. Р.*

вами: «В черновике интересны следующие разночтения» или «Из черновых разночтений» и т. д.

В действительности же эти варианты часто находятся в журнальных текстах или в издании 1840 года, что трудно отнести к «черновикам». И совсем уже неправильно называть черновым позднейший текст, как это иногда делает Блок (см., напр., текст «Молитвы»).

Многие из примечаний находятся в слишком тесной связи с примечаниями академического издания. Порою это просто выборки, порою они дополнены раскрытием некоторых беглых указаний академического редактора. Возьмем несколько примеров:

Академ. изд.	*У Блока*
Пленный рыцарь издается по автогр. Лерм. Муз. XV, 20. Впервые напечатано в «Отеч. Зап.», 1841 г., т. XVII, кн. 8, стр. 268. Стихотворение написано во время сидения на гауптвахте за дуэль с де-Барантом. (Подробно см. Висковатов — М. Ю. Л-в, 329—330.)	Пленный рыцарь. Стихотворение написано во время сидения на гауптвахте за дуэль с Барантом.
Соседка. Написано по автогр. Лерм. Муз. XV, 21. Впервые напечатано в «Отеч. Зап.», 1842 г., т. XX, кн. 2, стр. 127—128... Стихотворение написано при тех же обстоятельствах, что и предыдущее.	Соседка. Написано при тех же обстоятельствах.

Иногда Блок краткое указание академического издания раскрывает подробнее. Абрамович указывает, что стихотворение «Как мальчик кудрявый, резва» относится к Воронцовой-Дашковой, той самой, которую позднее имел в виду и Некрасов в своем стихотворении «Княгиня».

Это беглое указание заинтересовало Блока, и он развил его подробнее: «О ней в 1856 году писал Некрасов стихотворение «Княгиня» — как она была кумиром в столичном свете и умерла в Париже в нищете, всеми забытая»,— и далее приводит отрывок из стихотворения Некрасова.

Иногда примечания уводят читателя слишком в сторону, и присутствие в данной книге сообщаемых сведений трудно поддается оправданию. По поводу лермонтовской «Казачьей колыбельной песни» Блок не только приводит, по свойственной ему любви к стихотворным сопоставле-

ниям, отрывки из пародии Некрасова «Спи, пострел, пока безвредный». Но этого мало. К этим строчкам Некрасова Блок прибавляет от себя: «На эти юношеские пародии было обращено внимание шефа жандармов, министра просвещения и цензуры; Некрасова обвинили в «революции» и «коммунизме».

Это уже примечания не к Лермонтову, а к Некрасову.

К недостаткам примечаний надо отнести также и то, что комментатор нигде не обнаруживает знакомства с литературой о Лермонтове, вышедшей после академического издания, то есть за целых семь лет (с 1913-го по 1920-й). Но из того, что многие комментарии к Лермонтову носят у Блока компилятивный характер и притом без использования новейших данных, вовсе не следует, что они нисколько не ценны и не представляют никакого интереса для читателя. Наоборот. Крайне интересны его эстетические суждения, напр., его восхищение стихотворением «Слышу ли голос твой», поучительны выбираемые им разночтения. Наконец, во многих его сдержанных или недостаточно сдержанных замечаниях мы чувствуем Блока, узнаем знакомый облик поэта. И это всякий раз, когда он ссылается, напр., на отзывы близкого ему по духу Владимира Соловьева.

По поводу стихотворения «Первое января» Блок пишет: «Русский поэт и философ Владимир Соловьев говорит: «все истинные поэты так или иначе знали и чувствовали женственную тень», но немногие ясно говорили о ней; для блестящего и несчастного Лермонтова она была лишь созданием его мечты».

В этом и в некоторых других примечаниях мы видим отдельные остатки того замысла, который был у Блока, когда он приступил к редактированию Лермонтова.

Если бывают редакторы-враги и редакторы-друзья редактируемых поэтов, Блок несомненно принадлежал ко вторым. Достаточно сказать, что он брался за редактирование только тех, к кому чувствовал духовную близость. Как нам было сообщено[1], когда у Блока все сильнее стало сказываться увлечение Пушкиным, он начал подумывать о редактировании и сочинений Пушкина, не имея еще никаких реальных предложений со стороны.

Пускай Блок не всегда, может быть, в своем издании давал ту редакцию лермонтовских стихов, которую бы

[1] За это сообщение приносим благодарность Е. Ф. Книпович.

предпочел сам Лермонтов. Но это сравнительно мелочь. И Лермонтов и Григорьев должны были быть очень благодарны Блоку хотя бы за одно только размещение материала. В этом большая объективная заслуга Блока как редактора, первым вступившего на этот путь подлинного уважения к издаваемым авторам.

В области критики и комментаторства дело обстоит несколько иначе. В своей статье «Судьба Григорьева» Блок обронил замечательное признание: «не критик, потому что художник».

И про Блока можно бы сказать: «не исследователь, потому что поэт-лирик».

Конечно, ценна его редакторская работа над забытым второстепенным поэтом А. Григорьевым; она еще важнее и ценнее для нас тем, что проделана человеком, который сам по себе для нас гораздо интереснее.

В Блоке-редакторе мы видим черты Блока-лирика. Лермонтова лучше изучать по другим изданиям. Немногие возьмутся за изучение А. Григорьева: он и после блоковской пропаганды остается поэтом для немногих, но и редактируемые Блоком издания являются существенным дополнением к трем томам его стихотворений. Он думал комментировать других, а создал прекрасный комментарий к своему собственному творчеству.

СТИХИ РУССКИХ ПОЭТОВ, СТАВШИЕ ПЕСНЯМИ

1

Здесь пойдет речь о стихах русских поэтов начиная с XVIII в. и до 1905 года, ставших (обычно в измененном виде) песнями, а также и о некоторых стихах, написанных в жанре «песни», хотя и не вошедших в широкий песенный обиход.

Одни из этих песен теперь основательно забыты, но в свое время были излюбленными, другие до сих пор живут и пользуются широкой популярностью и в наше время, но живут большей частью анонимно: в песенном быту имя автора легко забывается. В нашем сборнике восстанавливается эта утраченная связь авторов с их произведениями. Песни, авторы которых не раскрыты хотя бы предположительно, в данный сборник не включены, за исключением нескольких революционных песен 1861 — 1863 гг. Произведения, вошедшие в фольклор и там начавшие новое бытие, даются, за редкими исключениями, в первоначальном, то есть авторском тексте.

Так как в быту песня распространяется обычно на положении «не помнящей родства» и исполнители ее не знают, чьи слова они поют,— для многих читателей авторство ряда популярнейших песен откроется впервые. В ряде случаев оно впервые и установлено нами[1]. Среди авторов популярных песен немало имен, не встречающихся ни в одном словаре писателей, немало авторов, о которых, кроме фамилий, никаких сведений не сохранилось.

Но и хорошо знакомые имена нередко начинают ассоци-

[1] См.: «Песни русских поэтов».—«Библиотека поэта», Большая серия. 1936.

ироваться с непривычными для них литературными жанрами, и фиксация внимания на их песенном творчестве может иной раз дать несколько неожиданное освещение давно знакомому писательскому облику: Ломоносов выступит как автор пасторали, Тургенев — романса, А. К. Толстой — как создатель песни, популярной в революционной среде.

Еще в русской поэзии XVIII века появилось много стихотворений, сочиненных для пения и воспроизводящих в большей или меньшей степени поэтику старинной народной песни. Обозначались они тогда различно: то как «песни в старинном духе», то как «песни в простонародном духе», то как «сельские песни». В поэтической практике первой половины XIX века для такого рода произведений установился термин «русская песня». В 20 — 30-х годах XIX века «русская песня» как особый жанр вошла в моду. Пропагандистами этого жанра были такие поэты, как Мерзляков, Дельвиг, Цыганов. Песни Кольцова знаменовали новый, яркий этап в развитии русской песни, будучи подлинно народными и поэтическими. После Кольцова, давшего наиболее художественные образцы этого жанра, «русская песня» как жанр во многом следует по проложенным им путям сближения литературного творчества с фольклором. Отголоски этой традиции находим у Сурикова и его последователей.

В XVIII веке и XIX появлялись и стихотворения, сочиняемые с расчетом, что они будут петься, но не связанные с фольклором. Они делятся на много видов. Сюда относятся «застольные песни» (или «столовые»). Такова песня Державина «Кружка» или Карамзина — «Братья, рюмки наливайте». К ним близки студенческие песни XIX века, например, «Из страны, страны далекой» Языкова, «Быстры, как волны, дни нашей жизни» Серебрянского. Далее идут «военные песни», например, «Было дело под Полтавой» Молчанова. Чужды поэтике старинного русского фольклора и «цыганские песни», как, например, «Мой костер в тумане светит» Полонского.

Всего больше в этой категории «любовных песен». В XVIII в. для таких песен существовал у составителей нотных песенников (Теплова, 1759, и Мейера, 1781) термин «российская песня». Авторами такого рода песен были Сумароков и многие, забытые теперь, поэты-сумароковцы. В число этих «российских песен» входили и «песни пастушеские», имевшие и другое название: «пасторали». Но ни

по содержанию, ни по способу выражения ничего народного в этих «российских песнях» не было. Для обозначения такого рода произведений позднее появился термин «сентиментальная песня» или «сентиментальный романс». В XIX веке песня, написанная без оглядки на фольклор, стала называться чаще всего просто «песня», без всякого определяющего слова, в отличие от «русской песни», близкой к фольклору. Это особенно отчетливо обозначалось в журналах 20 — 30-х годов. Нередко поэт, публикуя ряд своих песен, одним из них дает заглавие «песня», а другим — «русская песня». Впоследствии эта отчетливость теряется, и термин «русская песня» постепенно исчезает.

Из огромного числа таких песен только незначительная часть стала популярными песнями. Наряду с этим поражает большое количество произведений, сделавшихся песнями помимо намерения их авторов. Популярнейшая песня «Хас-Булат удалой» была названа ее автором не «песней», а «элегией», а не менее популярная «Славное море, священный Байкал» — «думой». Песнями стали многие из элегий и баллад, а также отрывки из поэм и описательных стихотворений. Знаменитая «Тройка» Федора Глинки первоначально входила как часть в длинное стихотворение «Сон русского на чужбине». Стихотворения, где говорится о песнях, очень часто сами становятся песнями, например, пушкинский «Зимний вечер» и множество стихотворений о тройке, так как представление о тройке почти всегда ассоциировалось с песней ямщика.

Популярность песни, ее вхождение в массовый репертуар зависят прежде всего от народности ее содержания, близости ее широким кругам, подхватывающим песню и обеспечивающим ей жизнь на многие десятилетия.

Успех песни зависит и от того, насколько удачно положен текст ее на голос. Кроме того, большое значение имеют и исполнители. Многие песни обязаны началом своей популярности тем или иным исполнителям, отдельным певцам и певицам или какому-нибудь известному хору. Некоторые песни сохранились в памяти потомства не в связи с их авторами, а в связи с их исполнителями. Так, некоторые песни XVIII века сделались популярными потому, что их пели Нарышкина или Сандунова.

Настоящая популярность начинается тогда, когда песню поют не певцы-профессионалы, а когда ее напевают в частном быту, когда знают текст и при случае цитируют почти как пословицы и поговорки. Поют только то, что нра-

вится. Правда, нравиться может каждая новинка. Быстролетный интерес еще мало говорит в пользу произведения, но если оно прошло испытание временем, если оно нравилось ряду поколений — значит, текст песни обладает какими-то притягательными достоинствами.

Почти всегда можно сказать, почему та или другая песня стала популярной. Труднее бывает определить социальные границы популярности, и чем ближе к нашему времени, тем труднее. В XVIII в. эти границы намечались гораздо отчетливее. С течением времени связь между городом и деревней становилась все сильнее и сильнее. Городская песня все более и более проникала в деревню. Произведения Пушкина и Лермонтова вообще в большом количестве бытуют в песенном обиходе города, но интересно, что они пользовались особенно широкой популярностью и в крестьянской массе. Судя по записям фольклористов, первое место среди произведений Пушкина занимает его «Узник» («Сижу за решеткой в темнице сырой»). Из произведений Лермонтова очень популярным оказалось «Отворите мне темницу». Другими словами — из богатого поэтического наследия этих поэтов массы выбрали то, что соответствовало настроению угнетенных масс — их жажде свободы.

Часто имеют успех не те произведения поэта, которые наиболее характерны для его творческого лица, а как раз наоборот, менее характерные. Так, Алексей Толстой, поэт отнюдь не революционный, написал стихотворение, которое сделалось популярной песнью среди политических ссыльных, это — «Колодники». То же следует сказать про «Полосу» Всеволода Крестовского, автора известных «Петербургских трущоб». Стихотворение написано было в пору его студенчества, когда он был близок к демократическим кругам.

Крестьянские массы, хранители устного песенного творчества, всегда отрицательно относились к «подлаживанию» под народное понимание, к излишнему упрощенчеству, стилизации под крестьянскую речь. И наоборот, творчество поэтов, далеких от этого «подлаживания», оказывалось приемлемым и для широких масс, часто даже без всяких переделок. Такова, например, песня XVIII века поэта Хованского «Я вечор в лугах гуляла».

Поэтом, всего лучше осознавшим, что нужно для народа, был Некрасов. Он создал ряд таких произведений, которые стали и по содержанию, и по языку, и по напевности вполне отвечающими песенным потребностям широких народных масс.

Здесь на первом месте стоит его поэма «Коробейники», два отрывка из которых — «Коробушка» и «Катеринушка» — почти без каких-либо изменений широко и прочно вошли и в городской, и в крестьянский фольклор. Затем еще надо выделить его «Огородника» («Не гулял с кистенем я в дремучем лесу»). Что общего между этими произведениями? Герой одного из них — огородник лихой, готовый идти на каторгу из-за любимой; герой «Коробейников» — разбитной, жизнерадостный парень. Это действительно «удалые добрые молодцы», излюбленные герои народной песни. Но поэт-реалист Некрасов чужд песенной архаики, и потому вместо общего обозначения «добрый молодец» у него «парень» Ванюха.

Для определения популярности в быту какой-нибудь книжной песни существуют следующие источники: 1) записи фольклористов; 2) письменные или устные свидетельства о популярности; 3) печатные источники, в первую очередь, песенники, а также хрестоматии, антологии, собрания стихотворений авторов и т. д.

Самым надежным, конечно, является первый источник, но, к сожалению, до последнего времени как раз книжные песни обычно игнорировались при записях. Исключая их из области фольклора, собиратели песен или совершенно умалчивали о бытовании тех песен, которые являлись книжными, или упоминали о переделках как «искажениях» литературных песен, выражая при этом негодование или сожаление по поводу упадка традиций настоящей «деревенской» старинной песни. Считалось, что здесь сказывается тлетворное влияние города.

Только немногие собиратели не гнушались приводить подобные «искаженные» песни и переделки при описании, например, быта ссыльных и каторжных. Иногда записанный фольклористом материал такого рода при издании сборников песен отметался в сторону. В лучшем случае фольклористы интересовались только переделками, а между тем огромное количество книжных песен бытует и пользуется популярностью в

самых широких массах, не подвергаясь (или почти не подвергаясь) никаким переделкам.

Укажем, например, «Мой костер в тумане светит» Полонского, «Коробушку» и «Катеринушку» Некрасова. На вопрос, что поют город и деревня, в первую очередь приходится указывать подобного рода произведения. Поэтому записи фольклористов прежнего времени, выбиравших и интересовавшихся только тем, что собирателям казалось «истинно крестьянским» или «истинно народным», давали совершенно неверное представление о том, что действительно пелось. Только после Великой Октябрьской социалистической революции записи изменили свой характер.

Курьезно, что собиратели прежнего времени, так резко разграничивавшие песню устную и песню литературного происхождения, часто сами попадали впросак и принимали за самую подлинную народную песню то, что оказывалось потом книжной песней. Резкое разграничение песен «народных» от «книжных» не имеет смысла. Если народ принял и освоил какую-нибудь книжную песню, тем самым она уже становится «народной».

Второй источник — письменные или устные свидетельства — также очень важен. В мемуарах мы можем иногда найти указания, что там-то и тогда-то пелась такая-то песня. Так, например, в книге Бурнашова «Воспоминания о моей частной и служебной деятельности 1834—1850 годов» мы встречаем указания на исполнение хором популярных «народных» песен «Вниз по матушке по Волге», «Солнце на закате» и т. д. Отметим при этом, что мемуарист не подозревал, конечно,— как не подозревают этого многие фольклористы и до сих пор,— что вторая из этих песен не является продуктом устного творчества.

Третий источник — песенники — менее надежен, чем два указанных. Из того, что в песеннике помещена та или другая песня, вовсе не следует, что эта песня действительно бытовала в песенной практике. Только в тех случаях, когда песня упорно встречается в десятках песенников, можно говорить об ее популярности.

Также очень мало надежен такой источник, как хрестоматии и антологии. Из того, что песня много раз перепечатывалась, не следует, что она стала популярной.

Совершенно другая картина получится, если мы зададим себе вопрос: кого помимо современников знает и потомство, кто продолжает жить не именем, а своим произведением в песенном быту? В числе авторов до сих пор популярнейших произведений явится целый ряд новых имен, о которых часто не знают составители антологий и очень мало литературоведы. Тут будут В. Богданов — автор «Дубинушки»; Дмитрий Давыдов — сибирский поэт, краевед и этнограф, автор песни «Славное море, священный Байкал»; авторы песен о Стеньке Разине Навроцкий («Есть на Волге утес») и Садовников («Из-за острова на стрежень») и многие, многие другие авторы. На долю этих поэтов выпало большое счастье — их произведения до сих пор живут в устах миллионов.

2

Первый, кто стал разрабатывать песню, считавшуюся низшим видом литературы, был А. П. Сумароков.

Любовная лирика Сумарокова вызвала ряд подражателей и имела необычайный успех в свое время. «Его песни пели знатные дамы при дворе, пели под аккомпанемент лютни, тогда модного инструмента»; конечно, это были типичные романсы, перепечатывавшиеся в песенниках, но в широкие массы они, по-видимому, не проникали. От всего песенного творчества Сумарокова дожило до нашего времени буквально только несколько строк, да и то видоизмененных.

Создатель монументального стиля торжественных од, Ломоносов пренебрежительно отзывался о Сумарокове, который, по его мнению, своими песенками искал себе популярности среди легкомысленной молодежи. Сам он писал песни только как упражнение в поэтике. Его перевод песни из Анакреона появился как приложение к теории в его «Риторике». Но интересна судьба этого стихотворения — «Ночною темнотою», которое Ломоносов, конечно, вовсе не предназначал для широких масс. Оно до сих пор нередко встречается в крестьянском фольклоре, но в сильно измененном виде. Греческая мифология была отброшена, песня была переделана в реалистическом духе. «Милый друг» промок, продрог и стучится к своей милой, чтобы провести с ней ночь.

Сумароковским периодом в истории книжной песни называют или весь XVIII век, начиная с Сумарокова, или от Сумарокова до песенников Чулкова (1770) и Новикова (1780), которые как бы подвели итоги сумароковскому периоду. Конец века может быть назван периодом расцвета сентиментальной песни, представленной такими поэтами, как Дмитриев, Карамзин, Нелединский, Мелецкий.

Для литературы XVIII века характерна безыменность песенного творчества. Ни Чулков, ни Новиков не считали нужным подписывать фамилии авторов даже в тех случаях, когда они их наверное знали. Лишь в конце XVIII века два произведения — «Стонет сизый голубочек» Дмитриева и «Выйду ль я на реченьку» Нелединского — имели такой исключительный успех, какой можно сравнивать только с успехом «Бедной Лизы» Карамзина. И все знали, кто авторы. Если не считать сатиры «Чужой толк», то надо будет сказать, что Дмитриев особенный успех имел в двух жанрах: баснях и песнях. Песни его, так же как и басни, должны были удовлетворять требованиям «хорошего вкуса» сентиментально настроенных читателей. Положенные на музыку песни распевались «во всех гостиных».

Мастерство Дмитриева в песнях выражалось в чистоте языка, выдержанности размеров, чередовании рифм. Нет сумароковских вульгаризмов и славянизмов, но зато исчезло разнообразие сумароковской ритмики и строфики. В этом отношении Дмитриев поразительно однообразен.

Если Дмитриев славой своей обязан не только песням, то Нелединский — исключительно им. Кроме песен, он ничего почти не сочинял.

Отзывы о его песнях были обычно одобрительны. По мнению Батюшкова, «вдохновенные песни Нелединского — блестящие произведения дарования и остроумия — более или менее приближались к желанному совершенству и все — нет сомнения — принесли пользу языку стихотворному, образовали его, очистили, утвердили». Пушкин ставил Нелединского как поэта выше Дмитриева. Даже Белинский, строго относившийся ко многим кумирам прошлого, признавал, что в песнях Нелединского «сквозь румяна сентиментальности проглядывает непритворное чувство и блестки таланта».

На рубеже XVIII и XIX веков уже ясно обозначился

тот лирический жанр, который получил название «русская песня» и расцвел в 20—30-х годах. Первыми крупными представителями «русской песни» были два автора — Митрофанов и Мерзляков.

Причины, почему Митрофанов до сих пор не обратил на себя внимания историков литературы,— те же, что и причины недостаточного внимания к такому замечательному поэту, как Цыганов. Эти авторы сочиняли свои песни не для читателей, но для того, чтобы эти песни выполняли свое прямое назначение, то есть пелись. И первыми певцами были сами авторы. И распространялись их произведения путем устной передачи (факт напечатания их песен имел второстепенное значение); распространялись же потому, что нравились, потому, что отвечали существовавшим потребностям. От внимания фольклористов поэты такого типа, как Цыганов или Митрофанов, также ускользали; их песни или квалифицировались как книжные и потому казались малоинтересными с точки зрения фольклора, или воспринимались как «народные», то есть безымянные, и установление авторства казалось несущественным.

Песни Цыганова вышли в печати отдельной книжкой только после смерти поэта. Митрофанов хотя и выпустил при жизни книгу своих песен, но без полного обозначения фамилии, а только под буквой М. (предисловие, впрочем, подписано С. МТРФНВ, что легко устанавливает фамилию).

3

Романтизм на знамени своем поставил «народность». Это не могло не отразиться на судьбе лирических жанров и на повести к некоторой демократизации поэзии. Свергший владычество оды романтизм дал права гражданства жанру, который считался официально «низким», а фактически был излюбленным,— песням. Впервые это было подчеркнуто в первом издании стихотворений Жуковского (1815—1816). Появляется раздел «Романсы и песни», где три произведения озаглавлены по жанровому признаку — «Песня».

Однако, будучи деятельным и прекрасным переводчиком, Жуковский не обнаружил понимания русской

народности. Этого понимания не было у всех тех поэтов, которые держались охранительных тенденций, не восставали против крепостного права и самодержавия. Они идеализировали русскую старину, как, например, Загоскин, в песне своей заявлявший: «В старину живали деды веселей своих внучат» и т. д. Они игнорировали, что в народной поэзии выражались чаяния народа, что особой популярностью в народе пользовались тюремные и бунтарские песни, что любимым героем у народа был Степан Разин. Иначе подошли к русской старине и народной поэзии декабристы. Их привлекали в русской истории примеры героизма, стойкости и самоотверженности, что должно было иметь воспитательное значение. Таковы «Думы» Рылеева. Декабристов интересовали народные разбойничьи песни. Они сочиняли агитационные песни, стараясь приблизиться к народной речи («Ах, тошно мне» и т. д.).

Но в понимании русской народности декабристов превзошел Пушкин. Он лучше всех отобразил освободительные мотивы. Еще на лицейской скамье он пишет ставший популярным романс «Под вечер осенью ненастной», где есть осуждение закона: «Закон неправедный, ужасный к страданью присуждает нас».

Находясь в Михайловском, он первый из русских поэтов создает песни на запрещенную тему о Степане Разине, не пропущенные Бенкендорфом к печатанию.

Непочтительное отношение к попам, выразившееся в ряде народных сказок, Пушкин отобразил в своей замечательной сказке о работнике Балде. Но интерес Пушкина к народному творчеству этим не ограничился.

Он был первый русский поэт, который сам начал записывать и собирать народные песни. Его собственные песни могут быть разделены на две категории: те, где он являлся поэтом-этнографом и подражал русской народной лирике («Вышла Дуня на дорогу», «Девицы-красавицы», «Песни о Стеньке Разине»), и те, в которых он использовал мотивы песни какого-либо другого народа. Стихотворений первой группы у него меньше; за редкими исключениями, он их не опубликовал, и они не приобрели популярности. Для Пушкина характерен интерес к фольклору разных народов,

особенно народов, живших в России. У него есть и черкесская песня «В реке бежит гремучий вал», и молдавская «Старый муж — грозный муж», и молдавская «Черная шаль», и песни других народов.

Своеобразие Пушкина в области песенного фольклорного творчества заключается, между прочим, в том, что, в то время как другие поэты (в том числе Дельвиг, Цыганов) вдохновлялись главным образом «протяжными», грустными песнями и игнорировали плясовые и веселые, Пушкин поступал как раз наоборот: его больше всего привлекали оптимизм и жизнерадостность, присущие народной поэзии.

Знаменательно, что лицеист Пушкин уже обращался к фольклору. Показательна судьба двух его стихотворений. Его «Казак» 1814 года стал песней еще до опубликования. Его романс «Под вечер осенью ненастной», не включенный Пушкиным в собрание стихотворений, также стал широко популярен в фольклоре.

Из стихотворений, которые Пушкин счел достойными включения в собрание своих стихотворений, наибольший успех в фольклоре имели два — «Черная шаль» (1820) и «Узник» (1822). Первое сейчас же вызвало подражание. Самое удачное из них — «Уральский казак» С. Т. Аксакова — тоже проникло в фольклор, и даже гораздо прочнее, чем пушкинская «Черная шаль»; оно бытует и сейчас и вызвало, в свою очередь, ряд переделок. Самым популярным из стихотворений Пушкина стал в фольклоре «Узник». Свобода — вот та тема, на которой объединялись передовая интеллигенция и народные массы. И песня Федора Глинки «Не слышно шуму городского», и «Узник» Пушкина, и «Отворите мне темницу» Лермонтова, и «Арестант» Огарева («Ночь темна. Лови минуты») — все это находило дружный отклик в народе и осваивалось. Эти тюремные песни, а также песни о ссыльных («Колодники» А. Толстого, «Славное море, священный Байкал» Давыдова) мы можем признать едва ли не самой излюбленной темой в фольклоре начиная от Пушкина и вплоть до Октябрьской социалистической революции.

Из поэтов, ближайших к Пушкину, Баратынский в своем творчестве чужд фольклору и мог давать только тексты для романсов; Дельвиг — типичный и один из лучших представителей жанра «русской песни»;

Языков, стоявший всего ближе к фольклору и, как Пушкин, тоже собиравший народные песни, в своих собственных «песнях» не старался подражать им. «Песни» писал он в молодости для товарищей-студентов, и две из них — «Нелюдимо наше море» и «Из страны, страны далекой» — приобрели широкую популярность.

Показательным и интересным в пушкинскую эпоху было появление ряда поэтов-самоучек из крестьян и мещан. Тут и Федор Слепушкин из ярославских крестьян, сначала крепостной, потом получивший свободу и ставший торговцем, и крестьянин Егор Алипанов, первый поэт из рабочих, и Михаил Суханов, из архангельских государственных крестьян. Двое первых песен почти не писали, зато третий, писавший в жанре «русской песни», остался несколькими песнями в фольклоре. Мастерами жанра «русской песни» считаются Мерзляков, Дельвиг, Цыганов. Старший из них, Мерзляков, профессор Московского университета, родом из мелкого провинциального купечества, писал в разных лирических жанрах. Многое у него идет от XVIII в. Есть у него и «стихотворения духовные», и «оды торжественные», но успех имели только его «песни и романсы», только они пережили поэта. Часть их вошла в фольклор. Наиболее популярная, дожившая до нашего времени — «Среди долины ровныя».

Своеобразие песен Мерзлякова всего яснее обнаруживается путем сопоставления с песнями его предшественников. Как представитель совершенно иного социального слоя, Мерзляков о страданиях любящего сердца говорит иначе, чем Нелединский или Дмитриев. У Нелединского, например, причинами страданий являются разлука, отсутствие взаимности, измена, противоречие между чувством и сознанием долга и т. д. — все это из области взаимоотношений двух сердец, но никаких указаний на причины, вызывающие эту разлуку, охлаждение и т. д., никаких бытовых черт, никакой реальной обстановки,— как будто существуют только двое: он и она.

Не то у Мерзлякова. У него кроме двух сердец есть еще люди («добрые люди» или «злые люди»); есть намеки на бытовую обстановку; есть вмешательство третьего лица в жизнь двух любящих. Герои и героини большинства песен Мерзлякова — люди подневольные и зависимые. Впрочем, нередко Мерзля-

ков писал песни и в духе Нелединского и Дмитриева.

Н. Цыганов и А. А. Дельвиг были почти ровесники по годам, оба рано умерли, тридцати с небольшим лет, но обстановка их творчества и отношение к жанру «русской песни» были у них различны. Как и Митрофанов, так и Дельвиг и Цыганов сами пели свои песни, сами себе аккомпанировали, но Митрофанов на балалайке, Цыганов на гитаре, а Дельвиг на рояле. Эта разница очень характерна. Цыганов — сын крепостного, получившего вольную и ставшего после этого приказчиком у волжского хлебопромышленника. Он был самоучка. Шестнадцати лет от роду он поступил в провинциальную труппу актеров, а потом был мелким актером в московском Малом театре, где пользовался покровительством Мочалова, тоже сочинявшего русские песни. Мать Цыганова после смерти сына жила в доме актера Щепкина, и с благотворительной целью в ее пользу была издана в 1834 году книжка «Русские песни Н. Цыганова», очень быстро разошедшаяся.

В журнале «Молва» появилась анонимная рецензия, где песни Цыганова признавались «полными простоты, типично русскими, почти народными», но тут же указывалось, что автор их окончил жизнь свою в безвестности, едва замеченный немногими. Некоторые его песни положены были на музыку Варламовым и Верстовским. Наибольший успех имела песня «Не шей ты мне, матушка, красный сарафан».

Песни Мерзлякова и Цыганова по своему содержанию и стилю народнее, чем песни Дельвига. У Дельвига часто встречается рассудочность, несвойственная народной песне, например:

Свежий запах каждой травки полевой
Вреден девице вечернею порой.

Встречаются у него и такие выражения, как «друга юных дней», «негой так и веет», «белой груди чем-то сладким тяжело». Бытовая обстановка, в которой действуют его «добрые молодцы» и «красные девицы», мало интересует Дельвига, но некоторые намеки на нее (злые люди, военная служба) у него есть.

Расцвет жанра «русской песни» относится к концу 20-х и к первой половине 30-х годов. В 1823 году выхо-

дит книга «Басни, песни и разные стихотворения крестьянина Михаила Суханова», куда вошло 29 русских песен, из которых две-три перешли в фольклор и вызвали подражания. В 1829 году вышло уже упомянутое издание стихотворений Дельвига, где помещено 9 русских песен; в 1830 году, в год смерти Мерзлякова, выходят его «Песни и романсы», из которых некоторые давно уже пользовались широкой известностью.

Целиком посвящена одному жанру книжка «Русские песни Н. Цыганова», вышедшая в 1834 году. Она содержит 39 песен. Наконец, в 1835 году появляются «Стихотворения Алексея Кольцова», еще не вполне осознавшего свой жанр и потому чередующего стихотворения песенного характера с такими, какие нельзя петь, как, например, «Видение наяды». Только три произведения назвал он песнями: «Ты не пой, соловей», «Песня старика» и «Песня пахаря». Не без влияния Белинского Кольцов вскоре затем ограничил себя только двумя жанрами — «песнями» и «думами», причем одни из песен он озаглавливал «русская песня», другие просто «песня».

По сравнению с Мерзляковым, Дельвигом и Цыгановым здесь и новая тематика, и новый тон. Относительно тематики давно установилось справедливое мнение, что в песнях Кольцова все вполне реально, все верно жизни практической, положительной. Его «молодцы» не изнывают в беспредметной тоске, не льют горьких слез «на свой бархатный кафтан», а работают: косят траву, пашут землю.

Антикрепостнического протеста совсем не было в песнях Мерзлякова, Дельвига, Цыганова. У Кольцова он не мог достаточно оформиться в идейном отношении, но все же имеется. Его бедняк прекрасно сознает, кто его враги. Это барин, иногда поп, иногда купец, иногда староста, вообще — богатей. Если эти люди мешают личному счастью, у доброго молодца возникает желание нарушить благоденствие этих людей (см. «Хуторок»). Есть у Кольцова и выпады против царизма, например, в песне, где царь Иван Грозный назван «царем-ханжой» и выведен кровопийцей.

Но самым замечательным выражением протеста является у Кольцова его песня о Степане Разине. Из всех современных Кольцову поэтов только он один,

а раньше его только Пушкин решились взяться за изображение этого самого любимого народом из героев народных песен. Необходимо отметить, что Кольцов очень дорожил своей песней, отмечая в ней «силу духа».

С Пушкиным сближает Кольцова и присущий им обоим оптимизм, в отличие от многих их современников, представителей отживающего дворянства, которым, как Баратынскому, свойственно разочарование, отсутствие веры в будущее. Основной тон большей части песен Кольцова бодрый, жизнеутверждающий: «Иль у сокола крылья связаны? Иль пути ему все заказаны?», «Что шутя задумал, пошла шутка в дело» и т. д.

Никто из русских поэтов XVIII и XIX веков не прославился так в качестве творца песен, как Кольцов, никто так часто не переиздавался и не перекладывался на музыку. Никто и не имел такой поддержки со стороны прогрессивной критики. Его пропагандировали и Белинский и Добролюбов.

В журналах и альманахах конца 20-х и начала 30-х годов «русские песни» встречались очень часто, но лермонтовское поколение поэтов уже охладевает к этому жанру. Сам Лермонтов пробовал свои силы в этой области; он написал «Песню о купце Калашникове» в былинном духе и песню контрабандистов в «Тамани», в фольклор не вошедшую. Зато рифмованная, следовательно, не в стиле русской песни «Казачья колыбельная песня» быстро попала в песенники.

Лермонтовское поколение дало только одного поэта-песенника — А. Тимофеева, который в 1835 году под буквами «Т. М. Ф.» выпустил свою книгу «Песни», но многие из помещенных там стихотворений не оправдывают этого заглавия: это произведения скорее декламационного, чем песенного характера.

4

На песенном творчестве русских поэтов второй половины XIX века отразился социальный сдвиг 60-х годов, приход в литературу разночинцев, идеология революционной демократии, ведущим поэтом которой явился Некрасов.

Некрасов совершенно отказался от термина «русская песня», — какие же другие песни могут быть у русского поэта, как не русские, раз он говорит о русском народе? — но многие свои произведения он озаглавливает песнями: «Песня о свободном слове», «Песня о труде».

По сравнению со многими другими произведениями Некрасова они не имели сколько-нибудь заметного успеха в песенном быту, но напевность была органически присуща Некрасову. Его произведения, ставшие популярными песнями, могут быть разделены на две категории. Первая — это песни, которые имели агитационное значение. Такова «Песня Еремушке», которая по свидетельству современников, в 60-х годах распевалась среди учащейся молодежи, и отрывок из «Размышления у парадного подъезда», широко популярный среди студенчества и в революционных кружках, причем первое слово этого отрывка было изменено. У Некрасова: «Назови мне такую обитель», а пелось: «Укажи мне такую обитель».

Другую категорию составляют сюжетные стихотворения на тему о любви и крестьянском быте. Здесь и новая обработка распространенной темы народных песен о социальном неравенстве любящих — в некрасовском «Огороднике». На излюбленную тему русского песенного творчества «тройка» Некрасов пишет и свою «Тройку» — «Что так жадно глядишь на дорогу». Но высшее достижение Некрасова и русского песенного творчества вообще в смысле приближения поэта к народности — это безусловно два отрывка из поэмы «Коробейники», известные в песенном быту под обозначением «Коробушка» и «Катеринушка». Они освоены были народом целиком, без каких-либо поправок, чего, пожалуй, до этого почти никогда не бывало.

Некрасов не обращался к жанру революционных тюремных песен, но на эту тему создан ряд песен другими поэтами 60-х годов: «Слушай!» И. Гольц-Миллера, «Что мне она» Полонского и др.

В духе Некрасова пишут стихи, ставшие песнями, популярными среди революционно настроенных кругов, Всеволод Крестовский, Л. Трефолев. Впоследствии Всеволод Крестовский откровенно перешел в лагерь реакции, но в молодости он создал такие произведения, как «Владимирка» и «Полоса». Далек от рево-

люционности был Алексей Толстой, но его «Колодники» получили широкую популярность. Некоторые старые песни пушкинской эпохи были также приспособлены к новым настроениям. Концовка известной студенческой песни Н. Языкова «Из страны, страны далекой» была исправлена на призыв: «Первый тост наш за народ, за святой девиз вперед».

В 60-е, 70-е и 80-е годы в печати появляется очень много песен о Степане Разине. Из них наибольшую популярность приобрели «Есть на Волге утес» А. Навроцкого и «Из-за острова на стрежень» Д. Садовникова. Это были песни легальные, но были и подпольные революционные песни, которые пелись с оглядкой, только в своем кругу. Позднее такие песни пелись на рабочих маевках, но вообще вышли такие песни на улицу только в 1905 году. Тут были и похоронные песни бойцам за свободу, как «Не плачьте над трупами павших борцов» И. Пальмина и «Замучен тяжелой неволей» Г. Мачтета. Наибольшую распространенность имели революционные песни «Смело, товарищи, в ногу» Л. Радина и знаменитая «Дубинушка» с текстом Ольхина (были и другие «Дубинушки»). Ярко революционной была заключительная строфа «Дубинушки»:

Но настанет пора, и проснется народ.
Разогнет он могучую спину,
И на бар и царя, на попов и господ
Он отыщет покрепче дубину.

Революционность третьей строчки на практике из предосторожности часто несколько смягчалась. Слово «царь» не произносилось, но смысл оставался ясен:

И на бар и господ в заповедных лесах
Он покрепче подымет дубину.

Обращает на себя внимание, что большинство авторов популярных песен, кроме Некрасова,— или случайные, или второстепенные поэты. Навроцкий — юрист, прокурор; Мачтет — беллетрист, Л. Радин — ученый-химик, Ольхин — юрист. Все они не поэты-профессионалы и, кроме названных произведений, ничем в поэзии себя не проявили. В этой непрофессиональ-

ности большинства авторов сказался дух времени. Тяга к сближению с народом не могла не отразиться и на усилении интереса к песням, так как народ поэзию воспринимал преимущественно в форме песен.

Наоборот, поэты, чуждые или даже враждебные революционной демократии, не искавшие сближения с народом, писали только такие стихи, которые иногда могли стать текстом для романса, но не для песни. Таковы были Тютчев, Фет.

Другое крупное явление во второй половине XIX века в области песенного творчества, кроме революционизирования его, заключается в появлении не одиночек, не отдельных поэтов, вышедших из среды народа, а большого количества их, причем они понемногу перестают нуждаться в покровительстве и поддержке со стороны передовой интеллигенции, чем пользовались поэты из народа пушкинской эпохи, как Слепушкин. Тут надо назвать воронежского мещанина Ивана Никитина с незаконченным семинарским образованием и поэта-самоучку из ярославских крестьян Ивана Сурикова. Никитин почти не выезжал из родного Воронежа, почти ни с кем из литераторов не был знаком и в последние годы своей жизни пытался создать маленький культурный центр у себя в провинции. Как Кольцов, он не сразу нашел свои жанры и темы. Но Кольцову много помогали указания Белинского, взлелеявшего, можно сказать, его дарование. Никитин же вполне осознал себя после резко отрицательного отзыва о его первой книге со стороны Чернышевского. Последующие две книги — «Стихотворения» (1859) и поэма «Кулак» (1858) — были сочувственно приняты Н. Добролюбовым.

Бросается в глаза, что Никитин слабее тяготеет к песням, чем Кольцов. Он ни разу в своей книге не применяет употребляемого Кольцовым размера — пятисложника с ударением на третьем слоге, типа «Не шуми ты, рожь»; только один раз встречается у него и другой излюбленный Кольцовым размер типа «Хуторка» — двустопный анапест. Только пристрастие к хореям сближает его с обычными поэтами-песенниками. Но словом «песня» он обозначил в книге 1859 года только одно стихотворение — «Песня бобыля». Потом были и другие («Зашумела, загулялась»). Передовая молодежь сочувственно отнеслась к его

песне «Медленно движется время», но вообще стихотворений, ставших песнями, у Никитина немного.

По популярности в песенном быту, в народе Никитина превзошел Суриков. Целый раздел в его сборниках стихотворений (при жизни поэта было три издания: 1871, 1875 и 1877 гг.) занимают песни. Из них вошли в песенный быт «Эх ты, доля», «День я хлеба не пекла», «Сиротой я росла», «Я ли в поле да не травушка была», «У могилы матери», «Песня о казни Стеньки Разина». В настоящее время очень популярна его «Рябина».

Суриков сделал первую попытку объединить писателей из народа. Он тщательно их разыскивал через газетные объявления и в 1872 году издал на артельных началах первый сборник произведений писателей-самоучек под характерным заглавием «Рассвет». Цель сборника была, как говорилось в предисловии, «показать читающей публике, что наш народ... сам собою развивается». Сборник был враждебно встречен реакционной критикой, особенно газетой «Московские Ведомости», которая возмущалась, что самоучки посягнули «на святыню искусства мужицкими стихами».

Из младших современников Сурикова наибольшее внимание как поэт обратил на себя крестьянин Тверской губернии Спиридон Дрожжин. Он писал много песен. Существует более 80 музыкальных переложений на его слова. Его песни неоднократно исполнялись со сцены, некоторые были напеты на граммофонные пластинки, но в фольклор проникли немногие.

Из поэтов-песенников более позднего поколения следует отметить Николая Панова, сына крепостного крестьянина Самарской губернии. В его творчестве песни занимают очень большое место. В 1896 году он издал сборник под характерным заглавием «Гусли звончаты. Песни, были и разные стихотворения». Его нельзя считать поэтом-самоучкой. Он учился в реальном училище, но курса не кончил из-за недостатка материальных средств; готовился на аттестат зрелости, чтобы поступить в университет, но и это не удалось по той же причине.

Панов пытался создать новый стиль народных песен, стараясь использовать богатство русского языка. У него встречаем такие неизбитые выражения народной речи, как «голытьба отбойная», «баба-неделаха»,

«окрутили девку с парнем-чужаком». Припев или рефрен почти обязателен в каждой его песне, и некоторые из них очень выразительны, например:

Ой вы, дни ненастные, ноченьки беззвездные,
Тишина могильная да степная ширь,
Тяжкая неволюшка, кандалы железные.
Ой ты, злая мачеха, каторга-Сибирь!

Буржуазная критика того времени не обратила внимания на Панова. Ее внимание привлекли новые поэты, представители того класса, который «злой нужды не знал»,— поэты-декаденты, упадочники и формалисты, щеголявшие своей «энциклопедической образованностью» и демонстративно отрекавшиеся от народа.

5

В 1898 году появилась в печати «Песня о Соколе» Горького, предвозвестившая новый этап в развитии русской литературы. Песней фактически она не стала, но впечатление от нее было огромное. Ею и другими произведениями Горького поднято было общественное настроение, и унылые песни эпигонов Сурикова начали терять смысл. Вера в будущее, призыв к борьбе, лозунг «безумство храбрых — вот мудрость жизни» зазвучал и в песнях других авторов. На рубеже XX века возникла песня «Солнце всходит и заходит», вставленная М. Горьким в пьесу «На дне» (первое представление в 1902 году). Эта песня, приобретшая широкую популярность, завершает собой длинный ряд популярных песен литературного происхождения на тему «Узник», начало которому положили Пушкин и Федор Глинка («Сижу за решеткой», «Не слышно шуму городского») в эпоху декабризма.

Если оглянуться на тематику наиболее популярных песен литературного происхождения в XIX веке, невольно напрашивается несколько выводов.

Во-первых, среди песен любовного содержания наиболее живучими, не потерявшими до сих пор своего обаяния оказались песни первой половины XIX века, положенные на музыку тремя замечательными, до сих пор недостаточно оцененными русскими композиторами: Варламовым, Алябьевым и Гурилевым.

Из композиторов второй половины XIX века ближе всех к духу народной песни оказался Балакирев. Кроме песен любовного содержания, нередко композиторов вдохновляли песни на тему о тоске-кручине доброго молодца; гениальный Глинка явился автором музыки к ряду песен, ставших популярными, например, «Не осенний мелкий дождичек» на слова Дельвига, и еще больше автором популярных романсов (на слова Баратынского, Кукольника и др.). Композиторы второй половины XIX века Даргомыжский, Чайковский на избранные ими стихотворные тексты поэтов предпочитали писать не песни, а романсы, что, конечно, связано было с содержанием полюбившихся им текстов. Такого широкого распространения, как песни, романсы никогда не имели. Это был жанр менее демократический.

Во-вторых, патриотизм русского народа выражался в XIX в. всего осязательнее в военно-исторических песнях, но очень немногие из них имели сколько-нибудь прочный успех. Большинство из них связано с оборонительной войной, с защитой родины в 1812 году, когда все слои населения охватил патриотический подъем. Самое характерное и самое яркое из произведений, написанных во время войны,— «Певец во стане русских воинов» — имело исключительный успех среди образованного дворянства, но в народ не проникло. Зато песня, сочиненная Николаем Ильиным, которого некоторые его современники упрекали за его тягу к простому народу, песня, посвященная бородинской битве,— «Ночь темна была и немесячна» — вошла в народ и имела в песенной практике разные варианты. Героем песни является Кутузов. Другая песня, имевшая большой успех,— шуточная и появилась при отступлении Наполеона: «За горами, за долами» Коваленского. Две строки обратились в пословицу: «Бонапарту не до пляски: растерял свои подвязки». Посрамление самонадеянности Наполеона явилось темой и ряда позднейших песен («Два великана» Лермонтова, «Он» Н. Соколова). Из севастопольских песен наибольшего внимания заслуживает песня, сочиненная Львом Толстым с товарищами, откуда широко популярными стали две строки: «Ладно было на бумаге, да забыли про овраги». В ней сказался патриотизм, вскрывающий недостатки на родине,

болеющий за них. Война 1877 — 1878 годов еще менее оставила следов в нашем песенном творчестве. Появилась ура-патриотическая песня Перелыгина, по профессии преподавателя рисования, которую одно время распевали по приказу начальства в учебных заведениях, начинавшаяся так:

Ликуйте, россы! Плевна пала!
И храбрый взят Осман-паша,
И славу новую стяжала
России правая война...
и т. д.

В народ такая песня не пошла.

В-третьих, необходимо отметить, что гораздо больший успех, чем военно-патриотические песни, имели в XIX в. те песни, где русский человек чувствовал свою родину, ее ширь и простор, чувствовал силы своей души и желание развернуться. Отсюда две популярнейших темы песен XIX в.: тройка и Волга. Недаром Гоголь сравнивал Русь с тройкой, которая несется неведомо куда, но непременно вперед. Так казалось людям с еще не развитым революционным сознанием. Тройка легко ассоциировалась и с необъятными пространствами родины, и с русской удалью, и с ямщицкими народными песнями, где так много невысказанного горя. Отсюда бесконечное число популярных песен о тройках (в конце концов выродившихся в купеческие, ресторанные песни, часто с бессмысленным и пошлым содержанием). Нельзя не подчеркнуть и особой популярности темы о Волге и в фольклоре, и у поэтов. Самой прославленной и любимой русской народной песней можно считать «Вниз по матушке по Волге». Волга фигурирует и во многих популярных песнях, начиная с языковской «Из страны, страны далекой, с Волги-матушки широкой». Огромное количество русских поэтов являются уроженцами Волги: Державин, Дмитриев, Карамзин, Радищев, Языков, Цыганов, Некрасов, Разоренов, Трефолев, Суриков, Садовников, Панов и, наконец, Горький. Общественные движения отражались на отношении поэтов к Волге. Некрасовская Волга — совсем не то, что языковская. Языков видел только волжское приволье, а Некрасов услыхал стон над великою русской рекой.

В-четвертых, постепенно все большее и большее значение приобретали свободолюбивые темы, сначала легальные: песни о многочисленных узниках и бродягах и исто-

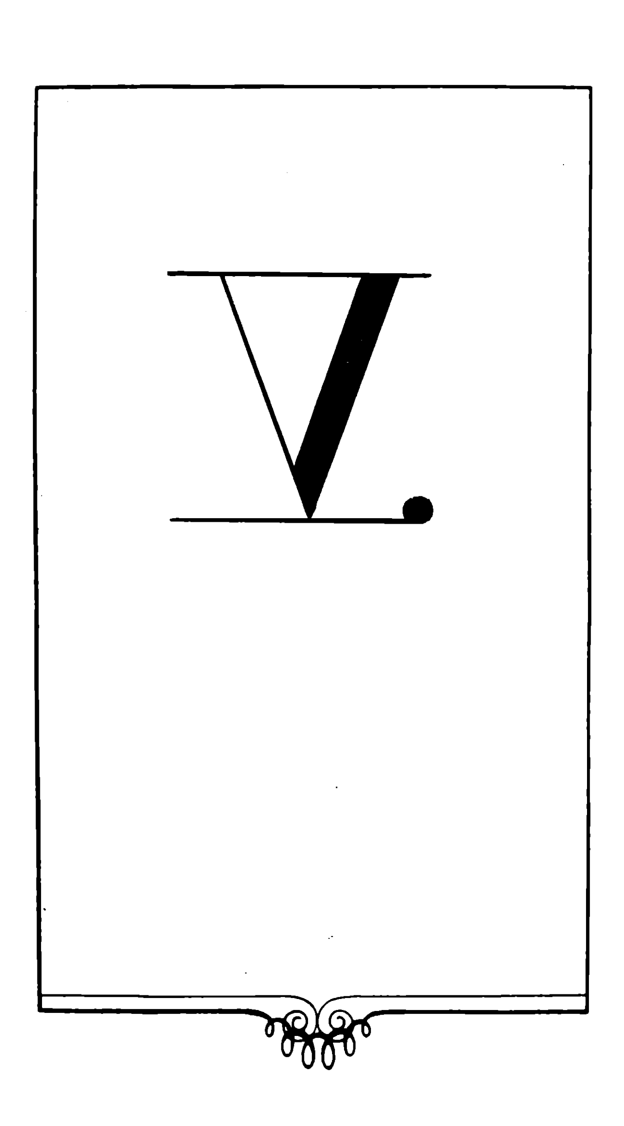
рические о Степане Разине. В песнях литературного происхождения под узником обычно мыслился политический узник. Жажда вырваться на свободу обычно понималась расширительно: тюрьмой мог считаться существующий ненавистный политический строй. Прогрессивное значение таких песен несомненно. Народные песни о Степане Разине после пугачевского восстания долго были под запретом. Пушкину не удалось опубликовать своих песен о Разине. А в народной поэзии это был самый популярный исторический герой. Только когда в литературу вошла революционная демократия, появилось много песен о Разине. Волга стала не рекой горя народного, а рекой народного восстания. Три песни стали широко популярны: Навроцкого, Сурикова и особенно Садовникова.

В-пятых, и это самое важное в эволюции русских песен литературного происхождения,— появление в эпоху декабристов и потом все большее и большее увеличение числа революционных песен. Можно установить четыре этапа: первый — агитационные песни декабристов, второй — песни, которые пропагандировали в начале 60-х годов Герцен и Огарев, стараясь продолжить дело декабристов; третий — песни, созданные в связи с революционным движением 70-х и 80-х годов, и, наконец, песни, выражающие пролетарское революционное сознание. Песни, отражающие пролетарский период революционного движения, начали появляться в 90-х годах, и чем ближе к 1905 году, тем все в большем количестве. Авторами являлись сами участники революционного движения: Г. М. Кржижановский, Л. Радин, Ев. Тарасов и другие. Песни Кржижановского «Варшавянка», «Беснуйтесь, тираны», «Красное знамя», песни Л. Радина «Смело, товарищи, в ногу» и др. пользовались огромной популярностью в среде рабочих и кружках революционных социал-демократов. А. И. Ульянова-Елизарова вспоминает, что В. И. Ленин в ссылке научился польским революционным песням «отчасти по-польски, отчасти в русском переводе их, сделанном Кржижановским. Таковы были: «Беснуйтесь, тираны», «Вихри враждебные», «Червонный штандарт» (А. И. Ульянова-Елизарова. Воспоминания об Ильиче. Партиздат, М., 1934, стр. 92).

В 1905 году революционные песни, которые пелись раньше в революционных кружках, в студенческих каморках, на рабочих маевках, шумным потоком прорвались на улицы. Первая революция была подавлена, но песни

остались и продолжали быть революционным оружием. В эпоху Октябрьской революции они зазвучали по-новому, как никогда не звучали. Изменен был стих «Дубинушки» — «Но настанет пора и проснется народ». Стали петь «Но настала пора и проснулся народ», и дальше: не «разогнет» спину, а «разогнул он могучую спину».

Великая победа народа в Октябре 1917 года выдвинула песню — самый демократический жанр — на первый план в области поэзии. Песня приобрела не только новое содержание, но и новые условия создания (текст и музыка часто сочиняются одновременно и согласованно поэтом и композитором), и новые способы распространения (кино, радио), что ведет к большей устойчивости авторского текста.


V.



ВСТРЕЧИ С БРЮСОВЫМ

1

«Встречаться» — глагол залога взаимного. Ничего не поделаешь, говоря о Брюсове, придется говорить и о самом себе.

Для меня Брюсов был одним из моих учителей, одним из тех, кто оказал на меня известное влияние в юности. Для большинства он прежде всего автор, человек, выпустивший много книг, поэт, написавший больше стихотворений, чем вся пушкинская плеяда, взятая вместе. Брюсов как автор имел для меня значение, но не очень большое. Многие хорошо знают Брюсова как администратора, организатора, делового человека. Эта сторона его жизни меня также мало занимала, и на этом поприще судьба меня никогда с ним не сводила. Еще меньше интересовался я его частной жизнью, его романами, сплетнями на его счет, его житейским обликом, мелочами жизни; я до сих пор не знаю, какие папиросы он курил и курил ли он вообще. Я никогда не видал Брюсова захмелевшим или в пирующей компании. Ни интимной дружбы, ни житейски-обиходной близости между нами не было. Я знал его очень давно, но встречался с ним не особенно часто. Никаких материальных выгод, никакой практической пользы, если не считать взаимной помощи книгами, ни он, ни я из нашего знакомства не извлекли. Но это-то и было хорошо. Наши отношения ограничивались беседами, и беседы эти никогда не спускались до мелочей жизни, до житейского обихода.

Надежным цементом при наших встречах была общая нам любовь к поэзии. Об этом мы почти исключительно и говорили.

Нам приходилось

> Встречаться только на вершине,
> Где ослепительны снега,
> И знать, что дали вечно сини
> И недоступны берега.

Благодаря этому его мужественный нравственный облик, облик борца с литературной пошлостью, остался в моих глазах цельным и не затемненным никакой житейской прозой.

Наши литературные вкусы далеко не всегда сходились, но обыкновенно беседы с ним заставляли меня еще раз пересматривать свое отношение к тому или другому поэту, а иногда и переходить на его сторону.

Итак, не Брюсов — поэт, не Брюсов — автор историко-литературных статей, а Брюсов — собеседник был в числе моих учителей.

2

В морозную февральскую ночь

Конец февраля. Недалеко и до жаворонков. Но совсем не похоже. Как будто глубокая зима. Морозно. Ветрено. Час ночи. На улицах пустынно. По Арбатской площади, по направлению к Воздвиженке, идут трое: один штатский, двое других в студенческой форме. Штатский ежится. Ему особенно холодно. Он в осеннем пальто без воротника и к тому же южанин. Студенты — коренные москвичи.

Ветер сметает снег с крыши прямо в лицо; по тротуарам то ползут, то взлетают снежные полосы. Но разговор идет не о погоде и не о политике.

Сначала о Лейбнице.

Все трое — филологи. Штатский писал когда-то в университете сочинение на золотую медаль о Лейбнице, теперь он сотрудник «Вестника воспитания», где помещает статьи вроде «Шопенгауэр для детей», «Виктор Гюго как поэт семьи и школы». В редакции его очень ценят, но большой публике он совсем не известен. Наоборот, один из студентов, кончающий, который недавно подавал кандидатское сочинение своему профессору Лопатину о том же Лейбнице, очень всем известен, но его никто не ценит. Другой студент — первокурсник. Он нигде еще не напечатал ни одной строчки, о Лейбнице знает только из

вторых рук и к двум своим старшим спутникам относится с внутренним уважением, может быть, с бóльшим, чем к своим профессорам: те уже сказали свое слово, а эти?!

Молодые люди возвращаются по домам после заседания литературного кружка, где-то в Филипповском переулке. В этот вечер штатский был председателем.

От книг по Лейбницу разговор переходит на другие книги. «Ужасно трудно,— жалуется кончающий студент,— доставать сочинения наших старых, забытых поэтов. Я сейчас собираю материалы для истории русской лирики, но некоторых поэтов XVIII века не могу достать». В это время молодые люди повернули на Воздвиженку. Первокурсник, который более слушал и выспрашивал, чем сам высказывался, напомнил о существовании «Русской поэзии» Венгерова, где собраны поэты XVIII века.

«Но ведь там многого нет»,— живо возразил старший студент. Сотрудник «Вестника воспитания» тотчас его поддержал. «Венгеров годится только для первоначального ознакомления»,— мягким и деликатным тоном заметил он первокурснику.

«И как раз нет у Венгерова самого лучшего,— продолжал кончающий студент.— Например, отсутствуют притчи Хераскова, а это его самые ценные произведения. Херасков вообще был замечательным писателем, а у нас его совсем не ценят и не знают».

Штатский опять поддержал его: «Хераскова я мало знаю, но действительно мы часто не умеем хранить наших культурных ценностей».

Эти два спутника, столь солидарные в эти минуты, за две недели перед тем горячо спорили и ни в чем решительно не сходились, когда речь шла о современной поэзии. Впоследствии они стали заклятыми литературными противниками. Всем памятны, конечно, важнейшие моменты этой литературной вражды — и статья Айхенвальда против Брюсова. А из стана Брюсова памятна, вероятно, еще более резкая статья Ходасевича против Айхенвальда о «пересахаренном Пушкине». Штатский был Айхенвальд, кончающий студент — Брюсов, первокурсник — я.

«А какие хорошие рифмы были у Хераскова,— не унимался Брюсов,— у него обычно рифмуются и согласные, находящиеся под ударением».

Полгода тому назад Брюсов делал доклад о «левизне рифм у Пушкина» в Пушкинской комиссии, последний его

доклад, который я слышал. Кто-то из оппонентов пренебрежительно отозвался о Хераскове. «Вы ошибаетесь,— отвечал Валерий Яковлевич,— как раз у Хераскова-то рифмы обычно бывают звучные: он обращал внимание и на предшествующие согласные».

В эту минуту передо мной опять воскресло далекое прошлое. Конец февраля. Ночь. Воздвиженка. Метелица. Ежившийся Айхенвальд, как будто хотевший уйти с головой в поднятый вершковый воротник осеннего пальто, и Брюсов, говоривший то же самое о рифмах Хераскова.

То не была моя первая встреча с Брюсовым.

3

Из записей

«Суббота 15 февраля (год не обозначен). Вечером к Фохту. Реферат о Бальмонте. Разговор с Брюсовым. Мое знакомство с ним... Викторов, Айхенвальд, Фохт, Кильчевский и др. Айхенвальд о символизме. Он же о Бальмонте: «Этот поэт по таланту карлик, но с большими претензиями».

И еще две записи, сделанные, очевидно, позднее.

Одна озаглавлена: «Брюсов о символизме (споры его с Айхенвальдом, Кильчевским, Фохтом)».

«Цель поэзии возбуждать настроение, а никак не чувство добра.— Вы твердо убеждены, что добро действительно существует? — спросил он у Кильчевского.— Цель поэзии возбуждать такое настроение в читателе, которое ничем иным, кроме как поэзией, возбуждено быть не может. Мир поэзии ни в коем случае не мир действительности — и существует только в душе поэта и только для поэта. То, что излито в стихах, уже теряет свою силу. Тютчев сказал: «Мысль изреченная есть ложь».

Итак, читатели не могут получить от стихов того настроения, которое является целью поэзии.— Зачем же тогда символисты пишут стихи? Затем, что если теперь, при данном состоянии языка, невозможно выразить поэтического настроения, то эта невозможность не будет же продолжаться вечно. Виртуозностью языка, искусным употреблением слов можно достигнуть того, что язык будет уметь выражать и чувства. Это цель, к которой стремится символизм.

Айхенвальд заметил, что декадентство возбуждает

всюду насмешки, что служит верным доказательством его несерьезности и недолговечности: новое серьезное направление может возбуждать вражду, но не насмешки. Брюсов сослался на романтизм».

Другая запись от того же числа озаглавлена: «Брюсов в разговоре со мной о будущности русской поэзии». Заглавие не соответствует записи. Как раз о будущности ничего не написано. Просто о русских поэтах. Вот что записано:

«По мнению Брюсова, в России было три великих поэта: Пушкин, Баратынский и Тютчев. Из них всех выше Тютчев. Из поэтов последующего времени всех талантливее Майков, затем идут Фет, Алексей Толстой и, наконец, Полонский. Все это истинные поэты. У каждого истинного поэта есть истинно поэтические места или произведения, которые никогда не потеряют значения.

О современных поэтах Брюсов высказался, что изо всех из них, взятых вместе, мог бы составиться один хороший поэт. Они люди не без дарований, но односторонние (Минский, Мережковский, Гиппиус, Фофанов). «Минский — рассудочный философ, Мережковскому иногда удастся красивая форма, у Гиппиус есть маленькое, но живое чувство...» Из современных поэтов всех талантливее Александр Добролюбов».

В этой записи любопытно довольно неожиданное предпочтение Майкова перед Фетом. С точки зрения символизма следовало бы наоборот. И в своей книге «Далекие и близкие» Брюсов очень высоко ставит Фета и замалчивает Майкова. Этого требовала школа и цельность книги. Но книги и направления одно, а натура другое. По натуре, по разнообразию интересов, по склонности блуждать по векам и народам, по своей природной тяге к парнассизму Брюсов, конечно, был ближе к Майкову, чем к Фету.

Но почему я тогда так заинтересован был Брюсовым, что при первом же знакомстве стал разузнавать об его мнениях и потом дома записал? Потому что за несколько месяцев до этого я почувствовал в нем «вождя».

4

Когда я был студентом первого курса, в это время в университете был Валерий Брюсов. Я знал, что среди студентов есть группа лиц, занимающихся поэзией, что там был, как говорили, «король декадентов» Брюсов, над

которым все смеялись и издевались. Меня его личность очень заинтересовала, я очень хотел его увидеть, и это был первый поэт, которого я увидел. До тех пор я ни одного поэта не видел.

Через некоторое время я познакомился с Брюсовым при совершенно необычной обстановке. Это, кажется, в литературе о Брюсове не отмечено. Была годовщина коронации, оставившей печальную известность, потому что было много погибших на Ходынке. И вот студенты устроили демонстрацию по поводу этой годовщины.

У ворот университета против манежа кучки студентов. И недаром манеж против университета. Это как Петропавловка против Зимнего. Чтобы поддерживать власть имущих и привилегии привилегированных, необходимо некоторых людей арестовывать и куда-нибудь уводить. Вот и сейчас. На глазах. Только что провели в манеж оцепленную городовыми и конными жандармами толпу студентов, очевидно для того, чтобы другие могли спокойно продолжать слушание своих лекций. Однако у Ключевского, самого популярного на филологическом, куда набивалось со всех курсов и факультетов, было просторно. Необычно и жутко. На перемене сдержанные, отрывистые разговоры. Передают: была демонстрация. Но плохо оповестили. Многие не знали. Говорят, где-то студентов избивали. Напряжение растет, требует выхода. Прежде всего буквально: выхода из здания, на улицу, посмотреть. Академисты остаются на профессора Шварца, слушать, как бесчисленные немецкие комментаторы будут дополнять и видоизменять интерполяцию в тексте греческого автора, предложенную одним из их предшественников.

У ворот небольшие группы студентов, по два, по три. Вижу Брюсова. Я его знал в лицо, знаком не был. Провели в манеж еще партию арестованных. Один студент без шапки, в надорванной шинели. Что они там будут с ними делать? Положение невыносимое. Все равно нельзя, преступно, подло быть только зрителем. Вижу, Брюсов начинает обходить кучки. Что-то говорит. Подходит к нашей. Убеждает, нет, не убеждает, а вслух говорит то, что многие из нас думают про себя: «Чем больше будет арестованных, тем меньше наказание. Необходимо добровольно присоединиться к ним, пойти сказать, что мы солидарны с теми, просить, чтобы и нас пустили в манеж». Через несколько минут двадцать человек, во главе с Брюсовым, перешли Моховую по направлению к дверям манежа. Остальные —

человек сорок или больше — продолжали быть зрителями, оставаясь по ту сторону Моховой. Двери манежа оказались открытыми для входа туда, только оттуда не пропускали. Там нас встретили товарищи — возбужденные, шумные. Дружески приветствовали. В манеже продержали нас до ночи, по очереди устанавливали личность каждого. За столом сидели пристава, педеля, шпики.

Очередь дошла до меня. Наш педель Грачев назвал приставу мою фамилию. Шпик порылся в своих бумагах. Дал какой-то условный знак приставу. Тот: «Можете идти...» Некоторых отсылали к другому столу для более подробных объяснений.

Как обстояло дело с Брюсовым — не знаю. С этого дня я стал смотреть на Брюсова как на прирожденного вождя.

У нас принято думать, что в молодости Брюсов был антиобщественником.

Рассказанный мною факт из его студенческих времен мне хотелось бы довести до сведения его будущих биографов.

5

В кабинете Брюсова

В своей автобиографии Брюсов говорит: «Я был всенародно предан «отлучению от литературы», и все журналы оказались для меня закрытыми на много лет... Последнее обстоятельство ⟨...⟩ я считаю весьма благоприятным для себя. Оно не только позволило, но заставило меня работать вполне свободно: я не должен был приноравливаться ко вкусам редакторов, ибо все равно ни один из них не принял бы меня в свое издание, а ко вкусам публики мне было приспосабливаться бесполезно, ибо она все равно была уверена, что все, подписанное моим именем,— вздор».

Как раз в это время я бывал у него на Цветном бульваре, в тесном, заваленном книгами кабинете. Из книг некоторые своим видом красноречиво свидетельствовали об особом пристрастии к ним хозяина. Помню в руках у Брюсова книгу стихов любимого им Александра Добролюбова «Natura naturans, Natura naturata». Она была чиста и не запачкана, но растрепалась и расшаталась до того, что каждый лист легко повертывался кверх ногами, а все

листы вместе казались ожерельем, нанизанным на длинные растянувшиеся брошюровочные нитки. Много было французских поэтов, даже второстепенных. Помню только что полученную книгу стихов французского поэта Кана.

Все свежее, новое, смелое и по тому са́мому еще не получившее всеобщего признания или даже гонимое всегда находило в Брюсове сторонника. Чехова тогда еще многие, с легкой руки Михайловского, бранили, называя «безыдейным писателем»; с сочувствием и уважением говорил Брюсов о Чехове. Художественный театр только еще начинал приобретать симпатии; мы с Брюсовым были усердными его посетителями. Помню, как на первом представлении «Антигоны» Брюсов подошел ко мне и начал декламировать наизусть по-гречески огромные куски из трагедии Софокла.

Но чаще всего в кабинете Брюсова разговор шел о поэзии. Иногда Брюсов читал стихи Метерлинка, Тютчева, Баратынского. Стихи читал он тогда очень хорошо, позднейшая его манера, более декламационная, мне меньше нравилась.

До сих пор тютчевские строки:

О ты, последняя любовь!
Ты и блаженство и безнадежность —

звучат для меня в брюсовских интонациях. Но всего вдохновеннее — и в связи со сказанным понятно почему — продекламировал он раз стихи Майкова. Сидели мы втроем — я, Брюсов и Журaковский, начинающий литератор, издавший одну книгу критических статей «Симптомы литературной эволюции».

Журaковский жаловался на невежество и нечуткость литературных заправил в вопросах художественности. Брюсов вместо утешения встал и начал из Майкова:

И ангел мне сказал: иди, оставь их грады,
В пустыню скройся ты, чтоб там огонь лампады,
Тебе поверенный, до срока уберечь,
Дабы, когда тщету сует они познают,
Возжаждут истины и света пожелают,
Им было б чем свои светильники возжечь.

Эти стихи я вспомнил, когда впоследствии прочел у Брюсова:

А мы, мудрецы и поэты,
Хранители тайны и веры,

Унесем зажженные светы
В катакомбы, в пустыни, в пещеры.

Таким я знал и любил Брюсова. Здесь кончается «Брюсов — студент».

6

А потом я его разлюбил.

Это произошло так.

Однажды я приглашен был к одному мало мне знакомому человеку, который собирался тогда издавать какой-то журнальчик. Он просил моего сотрудничества. Дело не выгорело, ни одного номера этого журнальчика не вышло, но на собрании у этого человека я встретился с Брюсовым. Тогда только что было получено известие о покушении студента Карповича на министра Боголепова. Врачи склонны были первоначально признать рану не опасной. Один из присутствующих, только что прибывший из северной столицы, передавал некоторые подробности. Министр, когда его уложили в постель и спросили, как он себя чувствует, указал на шею и прошептал: «Щекочет, щекочет...» Кому-то из присутствующих это показалось очень забавным. Начались шутки, балагурство. Брюсов, вмешавшись, вернул собравшихся к серьезному тону.

«Я давно уже,— сказал он,— постоянно слежу по газетной хронике за убийствами и прихожу к выводу, что люди, к сожалению, совершенно разучились убивать друг друга».

Этого «к сожалению» я долго ему не мог простить. Я тогда был очень юн и наивен. Хотя я ни в какой мере не был толстовцем, я тогда полагал, что убийство никогда и ни при каких обстоятельствах не может быть оправдано, что в этом и заключается культура. ⟨...⟩

Конечно, Брюсов был прав. Все, что делаешь, надо делать хорошо. Если необходимо убивать, надо бить без промаха.

Но отчуждение от Брюсова у меня все-таки осталось.

7

Примирили меня с ним Гоголевские дни. К этому времени Брюсов как вождь символизма уже достиг своей цели. Журнал «Весы», которым он руководил, с честью

выполнил свою миссию. Этот журнал был и монастырем, и вместе с тем крепостью, как бывало в Древней Руси. В монастырь стекались отовсюду паломники символизма. Из бойниц монастырских стен обстреливались враги. И вот этот журнал прекращался, потому что, по словам редакции, у символизма не осталось серьезных врагов и бороться было уже не с кем. Но в читательских массах еще многие продолжали считать Брюсова кривлякой декадентом. Кроме того, завелись у него новые враги, в самих рядах символистов. Начинающие поэты с самолюбием, оскорбленным его неодобрительными отзывами в «Весах» об их стихах, некоторые из представителей другого, мистического толка символистов и т. д. Айхенвальд не поверил в победы Брюсова, очевидцем которых он был, и, в противовес тем, кто, как Эллис, склонны были признать Брюсова «великим», признал за ним одно только величие — «величие преодоленной бездарности»...

Тем не менее скандал во время юбилейной речи Брюсова о Гоголе разразился совершенно неожиданно.

Конечно, это была лучшая из всех произнесенных тогда речей. Это была попытка познакомить публику с новыми взглядами на Гоголя, уже высказанными в печати В. В. Розановым, Мережковским, но мало проникшими в публику. Взгляды эти были развитием давнишнего наблюдения знаменитого профессора А. А. Потебни, что весь «Гоголь вышел из гиперболы». О гиперболизме Гоголя и говорил Брюсов в своей речи. Этот гиперболизм находил он у него не только в творчестве, но и в частной жизни... «Гоголь отличался мнительностью и постоянно жаловался на болезни. На вопрос Аксакова, чем он болен, Гоголь отвечал, что причина его болезни находится в кишках. Это не мешало Гоголю любить хорошо поесть».

Как только произнесена была эта фраза, раздались свист, шиканье, топание ногами, презрительные по адресу Брюсова возгласы и т. д. Долго лектору не давали говорить.

Конец своей речи Брюсов скомкал, читал почти скороговоркой и без всякого выражения. Толпа интеллигентных дикарей и одинокий непонимаемый культуртрегер — Брюсов.

В эти минуты я в душе примирился с Брюсовым. Понял его одиночество даже у достигнутых им берегов.

Не могу не сопоставить с этим другой, позднейший,

случай. Года три тому назад в Политехническом музее публика освистала и ошикала Сергея Есенина за начальные строки «Исповеди хулигана». Брюсов, бывший председателем, с трудом добился относительной тишины. Когда стало можно говорить с эстрады, Брюсов сказал: «Уверяю вас, что это самое лучшее стихотворение, которое появилось в русской печати за последние годы». Но как только Есенин стал опять читать, снова начался невообразимый шум. За Есенина вступились другие поэты. Переругавшись с публикой, они заставили Есенина прокричать до конца все стихотворение, хотя вряд ли за общим шумом кому-либо было слышно.

Тут уж не было трагизма, не было одиночества поэта. Толпе слушателей отвечала толпа поэтов...

8

21 февраля 1914 года у меня в дневнике подробная запись о посещении Брюсова. Расскажу сокращенно: я пришел к Брюсову на 1-ю Мещанскую с поручением пригласить его к участию в подготовляемом тогда юбилейном сборнике «Венок Лермонтову». Кстати, принес ему свою только что вышедшую книгу «Русская лирика», первая мысль о которой возникла у меня под влиянием беседы с Брюсовым в ту давнюю февральскую морозную ночь. Начал писать, когда отчаялся дождаться его работы.

Он с интересом стал просматривать оглавление моей книги. После каждой фамилии он останавливался и высказывал свое отношение. Иногда тут же цитировал их стихи.

«Василий Петров»,— прочел Брюсов — и продекламировал несколько строк из Петрова.

«Херасков.— Надо, надо говорить о нем. Очень интересный писатель и совершенно неоцененный».

«Державин! — А знаете ли, что у него есть формы вместо «морей и бурь» — «морь и бурей»? — А вы читали очень хорошую статью о нем в «Софии» (Грифцова)? Что вы о ней думаете?»

О Нелединском и Капнисте он отозвался небрежно, заметив, что не любит их.

О Каменеве — «Вот этого поэта я мало знаю».

Перед Попугаевым остановился в недоумении: «Совсем не знаю»,— и спросил меня: «Что это за поэт?»

По поводу Николаева продекламировал строчки Пушкина:

И Николаев поэт покойный
И беспокойный граф Хвостов.

Дойдя до Жуковского, он с силой и оживлением стал говорить о нем.

«Надо, надо о нем писать. Ведь нас всех обманули его строчки Пушкину: «Ученику-победителю от побежденного учителя». Мы и поверили. Но ведь это совершенная неправда. Жуковский не был побежден Пушкиным. Пушкин шел по другой дороге...»

По поводу участия в «Венке Лермонтову» Брюсов заметил, что очень любит Лермонтова, но только что написал статью о нем для издания Каллаша и теперь пришлось бы повторяться.

Потом за чайным столом мы еще долго говорили о разных поэтах. Валерий Яковлевич очень бранил Теплякова, на стихотворения которого Пушкин написал сочувственную рецензию, очень хвалил Вяземского, а из совсем забытых хвалил поэта 30-х годов Трилунного.

9

Юбилей

Юбилей Брюсова в Академии художественных наук. Юбилей жизни, а не деятельности — это мало учитывалось говорившими. Речи меня не трогали. Я не узнавал в них «своего Брюсова», таким, каким его знал и любил. Говорили о Брюсове для всех, Брюсове — авторе книг. Притом, как принято, только хвалили,— участь, которую юбиляры разделяют с покойниками.

«Это несут регалии на подушках»,— заметил я своему соседу.

И я вспомнил Брюсова в Гоголевские дни, освистанного за то, что говорил о Гоголе то, что действительно думал, а не то, что принято говорить на юбилеях; вспомнил продолжительную травлю, которой он подвергался в молодости; вспомнил айхенвальдовское определение — «преодоленная бездарность», раздавшееся в те годы, когда Брюсов был в зените своих творческих сил.

Вспомнил — и как же поразила меня ответная речь Брюсова, начинавшаяся строчками Фета:

Нас отпевают. В этот день
Никто не подойдет с хулою.

И опять он мне стал дорог, дорог тем, что выступил не так, как принято, что возражал своим апологетам, наконец, тем, что закончил свою речь четверостишием, которое из всего Фета самое мое любимое:

Покуда на груди земной
Хотя с трудом дышать я буду,
Весь трепет жизни молодой
Мне будет внятен отовсюду.

1924



ВСТРЕЧИ

После Октябрской революции Блок прошумел своими «Двенадцатью» и «Скифами». Было радостно сознавать, что поэт не остановился в своем поэтическом развитии, а сделал еще гигантский скачок, но не думалось, что «Двенадцати» суждено стать лебединою песней Блока. Это и не ощущалось, потому что сборники стихов его под разными заглавиями продолжали выходить и не всякий читатель обращал внимание, что это все из старых дореволюционных запасов. Из этих книжек — все они были маленького формата — наибольший успех у читателей имело, как мне помнится, «Седое утро», издание «Алконоста» 1920 года, а в этом сборнике — четыре стихотворения: «Голос из хора» («Как часто плачем — вы и я») — 1910 — 1914 гг., «Когда-то гордый и надменный» — 1910 год, «Женщина» и особенно «Перед судом» («Что же ты потупилась в смущеньи?») — 1915 год. Некоторые в связи с последним из этих стихотворений вспомнили Некрасова. «Скифы» напоминали пушкинское «Клеветникам России»: по энергии лирического негодования больше не с чем было сравнивать. Наиболее выразительными и запоминающимися в «Скифах» оказались строки:

Да, скифы — мы! Да, азиаты — мы,—
С раскосыми и жадными очами!

Поэма «Двенадцать» вызвала яростное негодование у писателей, не принимавших революцию. Во главе их были Мережковский и Гиппиус. Блоку перестали подавать руку многие вчерашние друзья. Я считал, что как раз этим Блок доказал, что он не только большой поэт,

но и героическая личность. С тех пор мне особенно захотелось увидеть его. И наконец я его увидел.

В мае 1920 года Блок находился в Москве, и у меня оказалась «блоковская неделя». За эту неделю — с 11 мая по 17-е — четыре раза видел его, один раз говорил с ним по телефону и один раз был у него.

На первый его вечер в Политехническом музее (в воскресенье, 9 мая) я не мог достать билет. День этот ознаменован был в Москве страшной канонадой, как будто Москва салютовала Блоку. Жители не сразу узнали, в чем дело. Это взрывались (несчастный случай или вредительство — никто не знал) пороховые склады под Москвой в Хорошове, и в западной части Москвы полопалось много стекол в окнах. Разбились стекла и в том доме на Арбате, где остановился Блок. Как я узнал впоследствии, он не без опасения пробирался от Арбата в Политехнический музей. В кратком моем дневнике за это время неоднократно упоминалось о Блоке. Привожу эти беглые и глухие строки из моего скупого в то время дневника, а к ним постараюсь приложить «все, что память сберечь мне старается».

«11 мая. Вторник. В Политехн. музее взял билет на Блока (300 р.) и в «Двор. иск.» за хлебом. Узнал, что Блок читает здесь в пятницу...»

Расшифровываю: билеты на вечер Блока в воскресенье 16 мая в аудитории Политехнического музея продавались в кассе музея и стоили 300 рублей керенками. Во Дворце искусств, где теперь помещается Союз советских писателей, на Поварской, ныне улице Воровского, выдавался писателям черный хлеб. Упоминаю об этом, чтобы напомнить, как не похожа была Москва 1920 года на современную. Там я и узнал о предстоящем вечере Блока у нас, во Дворце искусств, где директором и заведующим был поэт Иван Рукавишников, очень эксцентрично тогда одевавшийся под тирольца. Он и организовал вечер Блока.

«13 мая, четверг. Вечером у художника Вышеславцева. Беседа с Рагинским о Блоке. Затем сидел на бульваре, читал 2-й том Блока».

Что говорили мы с С. А. Рагинским о Блоке, не помню, но помню, что читал 2-й том мусагетовского издания Блока 1916 года, потому что знал его хуже, чем 3-й.

«14 мая. Вечером во Дворце искусств на Блоке. В первый раз видел его.

15 мая. Суб. При выходе из музея встреча с П. С. Коганом. Блок остановился у него».

Гораздо обширнее запись следующего дня.

«16. V, воскресенье. Утром в 11 ч. звонил по телефону Блоку. Речь шла об его участии в издании избранных стихов Лермонтова. Мне поручено было от имени издательства просить Блока написать вступительную статью о Лермонтове. Он очень любезно ответил мне, что сделал бы это с величайшим удовольствием, но ему уже заказано издательством Гржебина редактирование Лермонтова, работу свою он закончил, и психологически возвращаться к одной и той же теме для него невозможно. Я вынужден был согласиться с ним.

В 3 ч. я пришел в университет на заседание Общества любителей российской словесности. Здесь неожиданно оказался и Блок. Жена П. С. Когана — Н. А. Нолле — меня ему представила. Долго не начиналось. Начал Бальмонт чтением «Венка сонетов Вяч. Иванову» и др. стихов. «Радостно соловью перекликнуться с другим», — сказал Бальмонт. «Петуху с петухом»,— иронически прошептал мне мой сосед справа. Вяч. Иванов читал перевод «Агамемнона» Эсхила... и 12 сонетов, а затем свои переводы читал А. Е. Грузинский. Не знаю, на кого пришел Блок, но он заметно волновался и скоро исчез, кажется, не дослушав Вяч. Иванова. Вечером я на Блоке в Полит. музее.

17 мая, пон. В 2 ч. я был у Александра Блока. Ему принес «Русскую лирику» и сборник «Венок Лермонтову». Он дал мне «Соловьиный сад» с надписью».

Об этих встречах я уже рассказывал дважды: в статье «Блок — редактор поэтов» (в сборнике «О Блоке». М., 1929) и в «Огоньке», № 35 за 1940 год, под заглавием «Об Александре Блоке (из воспоминаний)». Там я говорил о том, как я познакомился с Блоком, и о телефонном разговоре, и о моем посещении его в квартире Петра Семеновича Когана в восьмиэтажном доме на Арбате. Чтобы не повторяться, теперь, минуя наши разговоры, сосредоточу внимание на литературных выступлениях Блока и на впечатлении, какое он производил на меня и слушателей.

Но одно небольшое дополнение к нашим разговорам я все-таки сделаю. 17 мая, просматривая оглавление моей книги «Русская лирика», он особенно задержался на трех главах: V. «Во след Радищеву», VI. «Поэзия небесных

упований» и XII. «Отверженные». «Многих тут я совсем не знаю,— сказал он,— но как хорошо, что, помимо Жуковского и Батюшкова, вы воскрешаете целый ряд второстепенных, забытых поэтов. Еще интереснее будет, когда дойдете до послепушкинских поэтов. Ведь, кроме тех, которые есть у Гербеля (то есть в сборниках «Русские поэты в биографиях и образцах»), было много других, заслуживающих внимания» (не помню в точности слов Блока, но таков был смысл).

* * *

Когда впервые видишь лицо, хорошо знакомое раньше по портретам, обычно испытываешь чувство какого-то несоответствия: очень похоже, то же, да не то. Кажется, что скорее это не тот самый «настоящий, а его родной брат, очень на него похожий». У меня запечатлелся в воображении зрительный образ Блока по портрету Сомова. На портрете больше всего бросались в глаза губы, и это было неприятно; когда я впервые увидал Блока — 14 мая во Дворце искусств, на его вечере,— первое впечатление, которое он на меня произвел, можно было бы выразить так: «Нет, он не похож на сомовский портрет, к счастию, не похож!» А потом, когда я в него вгляделся, подумалось: неужели этот человек, такой простой на вид и такой реальный,— тот самый, по поводу которого мне не раз приходилось слышать вокруг себя: «Какое счастье, что у нас есть Блок!» В зале царила атмосфера влюбленности в Блока. Больше всего было молодежи, которая знакомилась с его поэзией, когда он уже был признан, знакомилась не по отдельным сборникам постепенно, как они выходили, а по мусагетовским трем томикам. Эта молодежь знала стихов Блока наизусть больше, чем я. Голос у Блока был несколько глухой, и сначала его манера чтения, казавшаяся слишком уж простой и невыразительной, разочаровывала. Это было совсем не эстрадное чтение, к какому приучили публику поэты за десятилетие: тут не было ни эстетного жеманства Игоря Северянина, ни клоунады Андрея Белого, который, читая стихи, отчаянно жестикулировал, приседал и подпрыгивал; не было ничего похожего и на могучий властный голос Маяковского. Блок читал тихо, как бы приглашая вслушиваться в то, что он говорит. И чем больше он читал, тем более и более овладевал аудиторией. Его чте-

ние было основано на нюансах. И то, что он не жестикулировал, тоже начинало нравиться. Не было ничего отвлекающего внимание от главного, от лирических стихов, которые сами за себя должны были говорить. Это то же, как в «Ночных часах», где не было ни виньеток, ни эпиграфов, ни посвящений.

В результате некоторые из прочитанных им стихотворений, например, «О доблестях, о подвигах, о славе», так запечатлелись в моей памяти в его чтении, что мне неприятно было потом слышать их в другом исполнении. То же повторилось и с произведениями Маяковского — всякое чтение их другими исполнителями казалось мне искажением их.

Помню два момента этого вечера. Читая любимое публикой «В ресторане», Блок в одном месте вдруг остановился и начал припоминать. Ему сейчас же подсказали в несколько голосов: «Ты рванулась движеньем испуганной птицы». Выходило, что слушатели знают его стихи лучше, чем он сам. Кончив одно стихотворение, он остановился, как бы не зная, что теперь прочесть. «Вновь оснеженные колонны»,— крикнула ему моя соседка справа. Он слегка улыбнулся и прочел это стихотворение. Читал он на этом вечере и в Политехническом музее 16 мая главным образом из книг «Ночные часы» и «Седое утро».

* * *

Неожиданная встреча с Блоком и знакомство с ним в воскресенье 16 мая на заседании Общества любителей российской словесности запомнились лучше, чем даже мое посещение Блока на другой день.

Заседание происходило в старом здании университета, в том крыле, где помещается канцелярия, во втором этаже, в круглом зале правления с окнами, выходящими на Моховую. Длинный стол пересекал зал. За столом сидели члены общества. Для посетителей расставлены были в один ряд стулья у самой стены по окружности всего зала. Меня удивило, что, несмотря на обширную программу заседания, всю посвященную поэзии, несмотря на имена Бальмонта и Вяч. Иванова, нас, членов общества, собралось не так уж много. Немного было и гостей. Некоторые стулья по окружности зала остались до конца свободными. Блок и сопровождавшая его Н. А.

Нолле сидели у самой стенки справа от входной двери. Я сидел спиной к Моховой. Чтобы увидеть их, мне надо было немного оглядываться влево. Меня не так интересовали сонеты Бальмонта и «Агамемнон» Вяч. Иванова, как реакция Блока. Я думал, что если бы его поклонники и поклонницы знали, что он тут, они ломились бы в двери. Но благодаря малолюдству я мог его хорошо рассмотреть, и не только лицо, но и всю фигуру.

Меня предупреждали, что наружность Блока не соответствует его стихам. Легко можно было представить его себе нежным и хрупким, а он высок, силен и мускулист. К такому несоответствию я подготовился, почему его внешность и не поразила меня ничем 14-го во Дворце искусств. Но здесь меня поразила в нем какая-то застенчивость. Он показался мне ребенком-переростком, который стыдится, что он такой не по возрасту большой. Мне казалось, что он не очень интересуется тем, что читают Бальмонт и Вячеслав Иванов, и очень скоро я убедился, оглянувшись, что он и его спутница так же неожиданно исчезли, как и появились. Впоследствии Н. А. Нолле объяснила, почему они исчезли: вечером ему надо выступать в Политехническом, и он с утра волновался и не находил места, хотя и старался казаться спокойным.

* * *

Прошел год. В мае 1921 года Блок снова приехал в Москву. Тут я его видел и слышал два раза.

5 мая на вечере в Политехническом музее меня поразила мрачность его репертуара. Запомнился ряд концовок прочитанных им стихотворений.

Интонация, с какой они были произнесены, главным образом и осталась в памяти. В дневнике у меня записано, что среди публики находились Пастернак и Маяковский и что я в первый раз увидел тут Чуковского.

На следующий день, в пятницу, 6 мая, я был на вечере Блока в Доме печати. В дневнике у меня перечислено, кто выступал в прениях... Произошло нечто вроде скандала.

Появился на эстраде Михаил Струве, автор книги стихов «Пластические этюды», где воспевалась хореография, и стал говорить, что Блок исписался, Блок умер. Потом выступил еще один оратор и резко отчитал Струве:

«Какое право имеет такая бездарность, как Струве, судить о Блоке, что он понимает в поэзии?!»

На другой день мне рассказывали, что, когда выступал Струве, Блок стоял тут же за кулисами, очень подавленный...

Не помню, на каком из этих двух вечеров Блок прочел стихотворение «Перед судом», произведшее на слушателей особенно волнующее впечатление:

Я и сам ведь не такой — не прежний,
Недоступный, гордый, чистый, злой...—

Что же делать, если обманула
Та мечта, как всякая мечта...

Эти строки так же прочно ассоциировались у меня с Блоком последнего года его жизни, как когда-то:

Впереди с невинными взорами
Мое детское сердце идет.

ВОСПОМИНАНИЯ О СЕРГЕЕ ЕСЕНИНЕ

Я не принадлежу к тем, кто был с Есениным на «ты», звал его Сережей и великолепно знал всю подноготную, всю его частную и домашнюю жизнь. И никогда я особенно не сетовал, что нет у меня неодолимой страсти непременно разбираться в закулисных интригах, заглядывать в чужие спальни. Я всегда думал, что есть известные границы, чтó можно говорить о писателе и чего не надо, не следует. Дела поэта — это прежде всего стихи его. Все остальное — постольку поскольку. Знание обыденной домашней обстановки может в некоторых случаях пояснить его творчество, но чаще только мешает, заслоняя главное, существенное и неповторимое второстепенным, обыденным и заурядным.

Мои отношения к Есенину как к человеку и поэту были живые, а все живое изменяется. Я с самого начала, как только о них узнал, стал ценить его стихи, но несколько предубежденно вначале относился к нему как к человеку, потому что замечал грим, позу. И не особенно стремился познакомиться с ним. Этим следует объяснить тот странный на первый взгляд факт, что я совершенно не помню, как и при каких обстоятельствах я в 1920 году познакомился с ним лично. Но когда познакомился, прежнее предубеждение против него стало быстро исчезать. Каждый писатель немного актер. Грим, поза — это главным образом для зрительного зала, а я попал в число тех привилегированных зрителей, которых в антракты пускают на сцену. В личных отношениях Есенин оказался милым, простым и совершенно очаровал меня.

В Риме в кинематографе в 1907 году случилось мне видеть историю из жизни русских революционеров. Тут были и тайные совещания заговорщиков, и покушение на жизнь важной особы, и внезапный обыск, и одиночное заключение, наконец — высший момент нервного напряжения публики — бегство из тюрьмы на лихой тройке и неизбежная погоня. Была дана настоящая русская зима, великолепно ложились колеи на рыхлом снегу, тройка неслась, «бразды пушистые взрывая». Но одна подробность в этой истории из жизни русских революционеров с самого начала особенно бросалась в глаза и вызывала улыбку у русского зрителя: все революционеры одеты были совершенно одинаково — в русские кучерские костюмы, острижены все были в кружок, револьверы заткнуты за кушаки.

Этот римский кинематограф и этот наряд пришли мне на память, когда я в первый раз увидел Есенина.

В Москве такого поэта еще не знали. Начинался 1916 год, последний дореволюционный. В воздухе еще стоял угар войны. Национализм, подогреваемый войной и большей частью воинствующий, был одним из самых заметных мотивов в поэзии того времени.

21 января 1916 года я узнал, что в Москву приехал Николай Клюев и вечером будет выступать в Обществе свободной эстетики. Я не очень любил это общество и почти никогда там не бывал, но Клюева мне хотелось послушать и посмотреть. Уже четыре года, как он обратил на себя всеобщее внимание. Он уже успел выпустить три книги стихов, и я был ими очень заинтересован.

Собрание Общества свободной эстетики на этот раз происходило в помещении картинной галереи Лемерсье на Петровке. Я прибыл в назначенное время, но тут всегда запаздывали, и я долго слонялся по залам, увешанным картинами, терпеливо ожидающими себе покупателей. Галерея Лемерсье была чем-то вроде художественно-комиссионной конторы. Потом я очутился в одной из последних комнат, где расставлены были стулья рядами и собралось уже порядочно публики. Я нашел знакомых, с которыми ранее уговорился встретиться. Стали дожидаться вместе. Наконец раздался шепот: «Приехал!»

И вот между пиджаками, визитками, дамскими декольте твердо и уверенно пробирается Николай Клюев. У него прямые светлые волосы; прямые, широкие, спадающие «моржовые» усы. Он в коричневой поддевке и высо-

ких сапогах. Но он не один: за ним следом какой-то парень странного вида. На нем голубая шелковая рубашка, черная бархатная безрукавка и нарядные сапожки. Но особенно поражали пышные волосы. Он был совершенно белоголовый, как бывают в деревнях малые ребята. Обыкновенно позднее такие волосы более или менее темнеют, а у нашего странного и нарядного парня остались, очевидно, и до сих пор. Они были необычайно кудрявы.

Распорядитель объявил, что стихи будет читать сначала Клюев, потом... последовала незнакомая фамилия. «Ясенин»,— послышалось мне. Это легко осмысливалось: «Ясень», «Ясюнинские»... И когда через полгода я купил только что вышедшую «Радуницу», я не без удивления увидел, что фамилия автора начинается с «е» и что происходит она не от «ясень», а от «осень», по-церковнославянски «есень».

Сначала Клюев читал большие стихотворения, что-то вроде современных былин, потом перешел к мелким, лирическим. Помню, как читал он свой длинный «Беседный наигрыш. Стих доброписный». Содержание было самое современное:

Народилось железное царство
Со Вильгельмищем, царищем поганым.—
У него ли, нечестивца, войска — сила,
Порядового народа — несусветно...

Клюев поражал своею густою красочностью и яркою образностью.

Очередь за другим поэтом. Он также начал с эпического. Читал о Евпатии Рязанском. Этой былины я нигде потом в печати не видел и потому плохо ее помню. Во всяком случае, тут не было того воинствующего патриотизма, которым отличались некоторые вещи Клюева. Если тут и был патриотизм, то разве только краевой, рязанский. Потом Есенин перешел к мелким стихам, стихам о деревне. Читал он их очень много, разделял одно от другого короткими паузами, читал, как помнится, еще не размахивая руками, как было впоследствии. «Жарит, как из пулемета»,— сказал мой сосед слева. Большинство прочитанного поэтом вошло потом частью в «Радуницу», частью в «Голубень».

— Это что-то вроде Кольцова или Некрасова, которых

я терпеть не могу! — сказала моя соседка справа, художница-футуристка, щеголявшая своей эксцентричностью.

Потом был перерыв, потом опять читали в том же порядке. В перерыве и по окончании в гардеробной слушатели обменивались впечатлениями о стихах и о наружности поэтов. Сосед мой слева, поклонник Тютчева, одобрял Клюева:

— Какая образность! Например, «солнце-колокол». Помните у Тютчева: «Раздастся благовест всемирный победных солнечных лучей».

Другой поэт, деревенский парень, ему не понравился.

Еще резче отнеслась к нему моя соседка справа, художница. Когда на лестнице к ней подошел Клюев, с которым она уже была раньше знакома, и спросил: «Ну как?» — она с дерзостью избалованной женщины отвечала:

— Сначала я слушала, а потом перестала: ваш товарищ мне совсем не понравился.

— Как? Такой жавороночек? — И в тоне Клюева послышалась ласковость к своему «сынку» и сожаление.

— Впрочем, о вкусах не спорят,— смягчила свою резкость художница.— Может быть, кому-нибудь другому он и пришелся по вкусу.

Впоследствии, глядя на Есенина, я не раз вспоминал это определение Клюева: «жавороночек».

Но среди слушателей раздавались и голоса, отдававшие предпочтение безвестному до сих пор в Москве Есенину перед гремевшим в обеих столицах Клюевым. Я жадно прислушивался к этим толкам. Мне лично Клюев показался слишком перегруженным образами, а местами и прямо риторичным. Нравились отдельные прекрасные эпитеты и сравнения, но ни одно стихотворение целиком. Есенина я, как и многие другие, находил проще и свежее. Тут были стихотворения, понравившиеся мне целиком, например, «Корова», где уже сказалась столь характерная для позднейшего Есенина нежность к животным. «Песня о собаке», написанная на однородную тему, конечно, лучше, но и здесь типичный мотив: «Для зверей приятель я хороший».

Не для матери сына,
Первая радость не впрок.
И на колу под осиной
Шкуру трепал ветерок.

Кажется, в первый раз в русской литературе поэт привлекал внимание к горю коровы.

Еще более произвело на меня впечатление «В хате» («Пахнет рыхлыми драченами...»), а особенно три последние строчки:

От пугливой шумоты,
Из углов щенки кудлатые
Заползают в хомуты.

И ночью, уже ложась спать, я все восхищался этой «пугливой шумотой» и жалел, что не могу припомнить всего стихотворения.

Это о стихах. Сами же поэты, главным образом их наряды, особенно внешность Есенина, возбудили во мне отрицательно ироническое отношение. Костюмы их мне показались маскарадными, и я определил их для себя словами: «опереточные пейзане» и «пряничные мужички». Тогда и вспомнился мне римский кинематограф и русские революционеры в кучерских кафтанах, остриженные в кружок. Конечно, не в таком костюме ходил Есенин, когда год или полтора тому назад посещал университет Шанявского, где, кажется, усердно занимался.

Впоследствии к этой стилизации я отнесся более терпимо. Надо принять во внимание, каково было большинство публики, перед которой они выступали. Тут много было показного, фальшивого и искусственного. Были тут, между прочим, какие-то грассирующие, лощеные юноши, у которых весь ум ушел в пробор, увильнувшие от призыва на войну «белобилетники», как их тогда называли; были разжиревшие и обрюзгшие меценаты с бриллиантовыми перстнями и свиными глазками.

Летом 1916 года вышла «Радуница», а вслед за тем в «Вестнике Европы» — первая критическая статья о Есенине профессора П. Н. Сакулина под заглавием «Народный златоцвет». Эта статья очень характерна для отношения критики к Есенину первого периода. Как и следовало ожидать, Есенин рассматривается вместе с Клюевым и последнему уделяется гораздо больше внимания.

Когда я в 1920 году познакомился с Есениным, он решительно ничем не напоминал того «пряничного мужичка», каким я увидел его впервые четырьмя годами раньше. Я стал присматриваться, и меня более всего поразили его глаза. Постоянно приходится слышать прилагаемый к нему эпитет «голубоглазый». Мне кажется, что это слишком мало передает: надо было видеть, как иногда загорались эти глаза. В такие минуты он становился поистине прекрасным. Это была красота живая, красота выражения. Чувствовалась большая внутренняя работа, чувствовался настоящий поэт.

1919—1920 годы были для Москвы тяжелыми, голодными. В литературном быту это отразилось на появлении целого ряда книжных лавок писателей. Тогда не разрешали держать книжных магазинов частным лицам, а только организациям, политическим или литературным. Кроме Лавки писателей, старейшей в Москве, появились лавки поэтов, деятелей искусства, художников слова и др. За книжными прилавками можно было увидеть и известного беллетриста, и уважаемого профессора. Из названных лавок две принадлежали имажинистам. В одной, в Камергерском, торговали Шершеневич и Кусиков, в другой — «Художники слова», близ Консерватории,— Есенин и Мариенгоф. Но если поэты из Камергерского действительно торговали, то в лавке «Художники слова» Есенин и Мариенгоф скорее только присутствовали. Есенин был тут вывеской, приманкой. Книжное дело вели другие лица. К поэтам постоянно приходили их знакомые, большей частью тоже поэты, и лавка «Художники слова» превращалась в литературный клуб. В этом клубе царила бодрая, веселая атмосфера.

У Есенина была не только «легкая походка», о чем он говорил в своих стихах, но весь он был легкий, светлый, быстрый и всегда себе на уме. Иногда я заставал его, когда не было посетителей, за словарем Даля или за чтением стихов старых русских поэтов. Мне казалось, что Есенин дорожил своими друзьями-имажинистами, потому что они действительно были товарищами, ловкими и предприимчивыми, и не подавляли его своим авторитетом. Имажинизм давал ему возможность оттолкнуться от своего прошлого. Особенно открещивался он от того периода, когда его имя называли обыкновенно вслед за Клюевым. Он возмущался теми критиками и составителями хрестоматий, которые зачисляли его в крестьянские поэты.

Это все равно, говорил он, что зрелого Пушкина продолжать называть «певцом Руслана и Людмилы».

В 1920 и 1921 годах я часто видался с Есениным. Я не был его близким приятелем. Сведения о себе сообщал он мне как человеку, интересующемуся его поэзией, который когда-нибудь будет о нем писать. В то время я работал над вторым томом своей «Русской лирики». Первый вышел в конце 1913 года и посвящен был лирике двадцати пяти старших современников Пушкина. Во втором должны были быть поэты — ближайшее окружение Пушкина. Есенин меня спросил: «О ком вы пишете сейчас?» Я отвечал, что сейчас пишу о забытых поэтах, Катенине и Плетневе, но когда-нибудь дойду и до современных поэтов. Есенин, смеясь, сказал: «Я войду, вероятно, только в ваш десятый том!»

Он много и охотно рассказывал о себе. То, что мне казалось наиболее интересным, я записывал.

Это было время «Сорокоуста», «Исповеди хулигана», работы над «Пугачевым». В эволюции славы Есенина момент довольно важный.

Если признан он был сразу, при первом появлении своем в литературной среде, если первая книга его, «Радуница», уже дала ему заметное имя, то необходимо указать, что им интересовались главным образом как новым социальным явлением, как поэтом из народа, не перепевающим Сурикова и Дрожжина, а с новыми мотивами и настроением.

1920 и 1921 годы важны в поэтической деятельности Есенина тем, что поэт резче, чем раньше, выразил свое поэтическое лицо, показал себя «нежным хулиганом», найдя новую, острую и никем еще не использованную тему.

Вместе с тем он отказался от присущего ему ранее обилия церковных и религиозных образов, с каждым годом терявших для его читателей свою эмоциональную значимость, освободился от той лампадности, которая шла к нему от его деда-старообрядца, которая поддерживалась годами учения в закрытой церковно-учительской школе, а потом влиянием Клюева.

Вместе с тем стихи Есенина приобрели большее общественное значение, чем раньше. В «Сорокоусте» (название еще в духе прежнего творчества) ему удалось дать образ необычайный и никому другому не удававшийся в такой степени по силе и широте обобщения: образ

старой, уходящей деревянной Руси — красногривого жеребенка, бегущего за поездом.

Ни одно из произведений Есенина не вызвало такого шума, как «Сорокоуст». Истинная слава вообще неотделима от шума и скандала. Одни рукоплещут, другие свистят и шикают. Единодушное признание свидетельствует о том, что в данном произведении нет настоящего творческого дерзания, или это признание приходит позднее, когда страсти поулягутся.

Аудитория Политехнического музея в Москве. Вечер поэтов. Духота и теснота. Один за другим читают свои стихи представители различных поэтических групп и направлений. Многие из поэтов рисуются, кривляются, некоторые как откровения гения вещают свои убогие стишки и вызывают смех и иронические возгласы слушателей. Публика явно утомилась и ищет повода пошуметь... пахнет скандалом. Председательствует сдержанный, иногда только криво улыбающийся Валерий Брюсов.

Очередь за имажинистами. Выступает Есенин. Начинает свой «Сорокоуст». Уже четвертый или пятый стих вызывает кое-где свист и отдельные возгласы негодования. В стихах этих речь идет о блохах у мерина. Но когда поэт произносит девятый стих и десятый, где встречается слово, не принятое в литературной речи, начинается свист, шиканье, крики «Довольно!» и т. д. Есенин пытается продолжать, но его не слышно. Шум растет. Есенин ретируется.

Часть публики хлопает, требуя, чтобы поэт продолжал. Между публикой явный раскол. С неимоверным трудом при помощи звучного и зычного голоса Шершеневича председателю удается наконец водворить относительный порядок. Брюсов встает и говорит:

— Вы услышали только начало и не даете поэту говорить. Надеюсь, что присутствующие поверят мне, что в деле поэзии я кое-что понимаю. И вот я утверждаю, что данное стихотворение Есенина самое лучшее из всего, что появилось в русской поэзии за последние два или три года.

Есенин начинает, по обыкновению размахивая руками, декламировать сначала. Но как только он опять доходит до мужицких слов, не принятых в салонах, поднимается

рев еще больше, чем раньше, топот ног: «Это безобразие!», «Сами вы хулиганы — что вы понимаете!» и т. д. Только Шершеневичу удается перекричать ревущую аудиторию. «А все-таки он прочтет до конца!» — кричит Шершеневич. Есенина берут несколько человек и ставят его на стол. И вот он в третий раз читает свои стихи, читает долго, по обыкновению размахивая руками, но даже в передних рядах ничего не слышно: такой стоит невообразимый шум.

А через неделю-две не было, кажется, в Москве молодого поэта или просто любителя поэзии, следящего за новинками, который бы не декламировал «красногривого жеребенка». А потом и в печати стали цитировать эти строки, прицепив к Есенину ярлык: «поэт уходящей деревни».

Когда Есенин оказался в компании имажинистов, многие стали его оплакивать и пророчить гибель таланта. Особенно удивлялись, как четыре имажинистских кита — Есенин, Шершеневич, Мариенгоф и Кусиков — разделились на две пары. Есенин более дружил с Мариенгофом, Шершеневич с Кусиковым. Казалось бы более естественной другая группировка: Шершеневич с Мариенгофом,— большинством они воспринимались как поэты надуманные, как словесные клоуны. Есенин же скорее ассоциировался с Кусиковым. У того и другого находили искренний лиризм, пробивающийся сквозь словесные ухищрения, сквозь чехарду образов.

Однажды я шел по Никитской с одним критиком, писавшим в то время статью об имажинистах. Навстречу— Есенин с Мариенгофом. Остановка.

— Я вас разведу,— сказал критик встретившимся,— Мариенгофа обвенчаю с Шершеневичем, а вам, Есенин, дам новую жену, Кусикова.

— Какой ужас! — засмеялся Есенин.— Нельзя ли кого другого, только не Кусикова.

На следующий день Есенин сказал мне:

— Не знаю, зачем нужно меня с кем-нибудь спаривать: я сам по себе. Достаточно того, что я принадлежу к имажинистам. Многие думают, что я совсем не имажинист, но это неправда: с самых первых шагов самостоятельности я чутьем стремился к тому, что нашел более

или менее осознанным в имажинизме. Но беда в том, что приятели мои слишком уверовали в имажинизм, а я никогда не забываю, что это только одна сторона дела, что это внешность. Гораздо важнее поэтическое мироощущение.

Слава Есенина сделала крупный скачок. Уже многие стали мысленно соглашаться с гордым заявлением его, что сейчас в России он «самый лучший поэт». На таком уровне славы держался Есенин и несколько последующих лет. Даже, может быть, эта слава начала слегка колебаться: его «Пугачев» не имел успеха. Следующий скачок дала «Москва кабацкая», а настоящая, прочная, непроходящая слава связана с выходом в свет его стихов в издании «Круга» в 1924 году; особенное значение имел в книге отдел, озаглавленный «После скандалов». Поэт перерастает себя и как крестьянского поэта, и как поэта-хулигана. Он забирается на такие вершины поэзии («Памяти Ширяевца» и т. д.), что оттуда уже недалеко и до обеспечения себе места в тесном и немногочисленном кругу классиков русской литературы.

Необходимо отметить, что Есенин вовсе не был равнодушен к своей славе и беззаботен насчет того, что о нем говорят. Из заграничной поездки он вывез целые ворохи газетных вырезок о себе, появлявшихся в иностранной прессе, даже из японских газет. И конечно, слава ему была дороже жизни. Об этом свидетельствует хотя бы его известное обращение к Пушкину перед памятником великому поэту на Тверском бульваре:

Я умер бы сейчас от счастья,
Сподобленный такой судьбе.

Есенину всегда была присуща высокая самооценка. В своей автобиографии он рассказывает, что, когда в 1915 году появился среди петербургских литераторов, он сразу был признан как талант. К этому он добавляет: «Я знал это лучше всех».

И постепенно он все более рос в своих собственных глазах. Вначале он отводит себе почетное место в ряду крестьянских поэтов. Опуская Никитина, Сурикова и всех других, он устанавливает такую последовательность: Кольцов, Клюев и он, Есенин. Но потом ему уже мало быть в числе первых имен из поэтов этой линии, и еще при жизни Блока, которого он очень любил, он называет себя «первым поэтом в России».

Пишущему эти строки Есенин в 1921 году объяснял одно свое преимущество перед Блоком — это «ощущение родины»:

— Блок много говорит о родине, но настоящего ощущения родины у него нет. Недаром он и сам признается, что в его жилах на три четверти кровь немецкая.

Преимущество свое перед Клюевым, которого Есенин считал тоже большим поэтом, он определял так: «Клюев не нашел чего-то самого нужного, и поэтому творчество его становится бесплодным». Другой раз он высказал свою мысль так: «У Клюева в стихах есть только отображение жизни, а нужно давать самую жизнь».

Что же касается до своих друзей имажинистов, с которыми он тесно был связан в течение нескольких лет, то и в самый разгар дружбы с ними Есенин говорил, что нутра у них чересчур мало. «Я же,— добавлял Есенин,— в основу кладу содержание, поэтическое мироощущение».

Однажды Есенин сказал мне:

— Сейчас я заканчиваю трагедию в стихах. Будет называться «Пугачев».

— А знаете ли вы замысел повести Короленко из эпохи Пугачевского бунта?

— Нет.

Я передал, что слышал когда-то от самого Короленко. Главный интерес повесть должна была возбудить трагической участью одной из жен Пугачева, без вины виноватой. Ей было семнадцать или шестнадцать лет, когда Пугачев взял ее «за красоту» себе в жены, взял насильно: она его не любила; а вскоре потом Пугачев был пойман, а ее, как жену бунтовщика и лжецарицу, что-то очень долго морили в тюрьме.

— Ну, это совсем другое!

— А как вы относитесь к пушкинской «Капитанской дочке» и к его «Истории»?

— У Пушкина сочинена любовная интрига и не всегда хорошо прилажена к исторической части. У меня же

совсем не будет любовной интриги. Разве она так необходима. Умел же без нее обходиться Гоголь.

И потом, немного помолчав, прибавил:

— В моей трагедии вообще нет ни одной бабы. Они тут совсем не нужны: пугачевщина — не бабий бунт. Ни одной женской роли. Около пятнадцати мужских (не считая толпы) и ни одной женской. Не знаю, бывали ли когда такие трагедии.

Я отвечал, что тоже таких не припоминаю.

— Я несколько лет,— продолжал Есенин,— изучал материалы и убедился, что Пушкин во многом был неправ. Я не говорю уже о том, что у него была своя, дворянская точка зрения. И в повести, и в истории. Например, у него найдем очень мало имен бунтовщиков, но очень много имен усмирителей или тех, кто погиб от рук пугачевцев. Я очень, очень много прочел для своей трагедии и нахожу, что многое Пушкин изобразил просто неверно. Прежде всего сам Пугачев. Ведь он был почти гениальным человеком, да и многие из его сподвижников были людьми крупными, яркими фигурами, а у Пушкина это как-то пропало. Еще есть одна особенность в моей трагедии. Кроме Пугачева, никто почти в трагедии не повторяется: в каждой сцене новые лица. Это придает больше движения и выдвигает основную роль Пугачева.

Он немного помолчал.

— А знаете ли, это второе мое драматическое произведение. Первое — «Крестьянский пир» — должно было появиться в сборнике «Скифы»; начали уже набирать, но я раздумался, потребовал его в гранках, как бы для просмотра, и — уничтожил. Андрей Белый до сих пор не может мне этого простить: эта пьеса ему очень нравилась, да я и сам иногда теперь жалею.

Меня удивляло, что о женщинах Есенин отзывался большею частью несколько пренебрежительно.

— Обратите внимание,— сказал он мне,— что у меня почти совсем нет любовных мотивов. «Маковые побаски» можно не считать, да я и выкинул большинство из них во втором издании «Радуницы». Моя лирика жива одной большой любовью — любовью к родине. Чувство родины — основное в моем творчестве.

Это говорилось в 1921 году. В последние годы

любовные мотивы нашли довольно заметное место в его лирике, но общее определение «основного» оставалось, конечно, верным.

— С детства,— говорил Есенин,— болел я «мукой слова». Хотелось высказать свое и по-своему. Но было, конечно, много влияний и были ошибочные пути. Вот, например, знаете вы мою «Радуницу»?

— Да.

— Какое у вас издание?

— У меня есть и первое и второе.

— Ну тогда вы могли это заметить и сами. В первом издании у меня много местных, рязанских слов. Слушатели часто недоумевали, а мне это сначала нравилось. «Что это такое значит,— спрашивали меня:

Я странник *улогий*
В *кубетке* сырой?»

Потом я решил, что это ни к чему. Надо писать так, чтоб тебя понимали. Вот и Гоголь: в «Вечерах» у него много украинских слов; целый словарь понадобилось приложить, а в дальнейших своих малороссийских повестях он от этого отказался. Весь этот местный, рязанский колорит я из второго издания своей «Радуницы» выбросил.

— Но и вообще второе издание, кажется, сильно переработано,— заметил я,— состав стихотворений другой.

— Да, я много стихотворений выбросил, а некоторые вставил, кое-что переделал.

Как-то разговор зашел о влияниях и о любимых авторах.

— Знаете ли вы, какое произведение,— сказал Есенин,— произвело на меня необычайное впечатление? «Слово о полку Игореве». Я познакомился с ним очень рано и был совершенно ошеломлен им, ходил как помешанный. Какая образность! Какой язык! Из поэтов я рано узнал и полюбил Пушкина и Фета. Из современных поэтов я люблю больше других Блока. С течением времени

все больше и больше моим любимым писателем становится Гоголь. Изумительный, несравненный писатель. Думаю, что до сих пор у нас его еще недостаточно оценили.

Эти слова Есенина припомнились мне впоследствии, когда я однажды встретил его в книжном магазине «Колос». Он был с Дункан и покупал полное собрание сочинений своего любимого Гоголя.

---

26 февраля 1921 года я записал только что рассказанную мне перед этим Есениным его автобиографию. Как эта автобиография, так и другие его рассказы о себе, относящиеся большей частью к концу 1920 года, не вполне совпадают с теми сведениями, которые он сообщает в двух автобиографиях, написанных им лично позднее и предназначавшихся тогда же для напечатания. Вот что было мною записано.

«Я — рязанец, и исследователи моей поэзии легко могут это заметить и по моим стихам. Первые мои книги стихов должны были больше говорить моим землякам, чем остальным читателям. Я крестьянин Рязанской губернии, Рязанского же уезда. Родился я в 1895 году по старому стилю 21 сентября, по новому, значит, 4 октября. В нашем краю много сектантов и старообрядцев. Дед мой, замечательный человек, был старообрядским начетчиком.

Книга не была у нас совершенно исключительным и редким явлением, как во многих других избах. Насколько я себя помню, помню и толстые книги в кожаных переплетах. Но ни книжника, ни библиофила это из меня не сделало. Вот и сейчас я служу в книжном магазине, а состав книг у нас знаю хуже, чем другие. И нет у меня страсти к книжному собирательству. У меня даже нет всех мною написанных книг.

Устное слово всегда играло в моей жизни гораздо большую роль. Так было и в детстве, так и потом, когда я встречался с разными писателями. Например, Андрей Белый оказывал на меня влияние не своими произведениями, а своими беседами со мной. То же и Иванов-Разумник.

А в детстве я рос, дыша атмосферой народной поэзии.

Бабка, которая меня очень баловала, была очень набожна, собирала нищих и калек, которые распевали духовные стихи. Очень рано узнал я стих о Миколе. Потом я и сам захотел по-своему изобразить «Миколу». Еще больше значения имел дед, который сам знал множество духовных стихов наизусть и хорошо разбирался в них.

Из-за меня у него были постоянные споры с бабкой. Она хотела, чтобы я рос на радость и утешение родителям, а я был озорным мальчишкой. Оба они видели, что я слаб и тщедушен, но бабка меня хотела всячески уберечь, а он, напротив, закалить. Он говорил: плох он будет, если не сумеет давать сдачи. Так его совсем затрут. И то, что я был забиякой, его радовало. Вообще крепкий человек был мой дед. Небесное — небесному, а земное — земному. Недаром он был зажиточным мужиком.

Рано посетили меня религиозные сомнения. В детстве у меня были очень резкие переходы: то полоса молитвенная, то необычайного озорства, вплоть до желания кощунствовать и богохульствовать.

И потом и в творчестве моем были такие же полосы: сравните настроение первой книги хотя бы с «Преображением».

Меня спрашивают, зачем я в стихах своих употребляю иногда не принятые в обществе слова — так скучно иногда бывает, так скучно, что вдруг и захочется что-нибудь такое выкинуть. А впрочем, что такое «неприличные слова»? Их употребляет вся Россия, почему не дать им права гражданства и в литературе.

Учился я в закрытой церковной школе в одном заштатном городе Рязанской же губернии. Оттуда я должен был поступить в Московский учительский институт. Хорошо, что этого не случилось: плохим бы я был учителем. Некоторое время я жил в Москве, посещал университет Шанявского. Потом я переехал в Петербург. Там меня более всего своею неожиданностью поразило существование на свете другого поэта из народа, уже обратившего на себя внимание,— Николая Клюева.

С Клюевым мы очень сдружились. Он хороший поэт, но жаль, что второй том его «Песнослова» хуже первого. Резкое различие со многими петербургскими поэтами в ту эпоху сказалось в том, что они поддались воинствующему патриотизму, а я, при всей своей любви к рязанским полям и к своим соотечественникам, всегда

резко относился к империалистической войне и к воинствующему патриотизму. Этот патриотизм мне органически совершенно чужд. У меня даже были неприятности из-за того, что я не пишу патриотических стихов на тему «гром победы раздавайся», но поэт может писать только о том, с чем он органически связан. Я уже раньше рассказывал вам о разных литературных знакомствах и влияниях. Да, влияния были. И я теперь во всех моих произведениях отлично сознаю, что в них мое и что не мое. Ценно, конечно, только первое. Вот почему я считаю неправильным, если кто-нибудь станет делить мое творчество по периодам. Нельзя же при делении брать признаком что-либо наносное. Периодов не было, если брать по существу мое основное. Тут все последовательно. Я всегда оставался самим собой.

Еще о нашей братии, поэтах. Недавно в Союзе поэтов были перевыборы. Забаллотирован Валерий Брюсов. В правление выбраны Андрей Белый, я и другие. Андрей Белый отказался, потому что уезжает в Петербург, я отговорился тем, что мне некогда. Это, конечно, вздор. Время бы нашлось. В действительности же я отказался потому, что я совершенно чужд этому союзу, как и всякому.

Вообще, чем больше я живу, тем более убеждаюсь, что наша братия, поэты,— преотвратительный народ.

Вы спрашиваете, целен ли был, прям и ровен мой житейский путь? Нет, такие были ломки, передряги и вывихи, что я удивляюсь, как это я до сих пор остался жив и цел.

Об этом расскажу вам подробно когда-нибудь другой раз».

Но это так и не случилось.

Есенина после его возвращения из Америки я стал видеть реже. Запомнились четыре отдельные встречи. Первая на каком-то спектакле в Камерном театре. Мы неожиданно встретились в фойе театра во время антракта и обменялись впечатлениями. Помню, как крепко, по-дружески пожал он мне руку.

Второй раз я видел Есенина в одну из суббот в литературном кружке «Никитинские субботники». Третий раз

в Политехническом музее на «чистке поэтов» у Маяковского.

Особенно запомнилось мне выступление Есенина у памятника Пушкину в 1924 году, в день 125-летнего юбилея великого поэта. Есенин стоял на ступеньках пьедестала, светлые его кудри резко выделялись в толпе. В руках он держал букет цветов, который от Союза писателей он возложил к подножию памятника. Он читал свое известное стихотворение, посвященное Пушкину, громко и четко, размахивая, как обычно, руками:

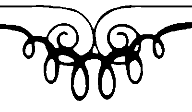
А я стою, как пред причастьем,
И говорю в ответ тебе:
Я умер бы сейчас от счастья,
Сподобленный такой судьбе.

Но обреченный на гоненье,
Еще я долго буду петь...
Чтоб и мое степное пенье
Сумело бронзой прозвенеть.

Но петь пришлось недолго. Последняя моя встреча с Есениным состоялась уже 30 декабря 1925 года, когда мы, московские писатели, пришли в Дом печати встретить прибывший из Ленинграда гроб с телом покойного поэта. Был сырой зимний вечер. Подавленные бессмысленной смертью, молча стояли мы у гроба.

А на здании Дома печати порывистый ветер колыхал длинный белый плакат, на котором крупными буквами написано было: «Умер великий русский поэт».

1926



ПРИМЕЧАНИЯ

Представленные в настоящем сборнике избранные работы И. Н. Розанова печатаются по следующим текстам.

1. Литературные репутации — по книге: Иван Розанов. Литературные репутации. М., Кооперативное изд-во писателей «Никитинские субботники», 1928.
2. Лермонтов мастер стиха — по книге: Ив. Н. Розанов. Лермонтов мастер стиха. М., «Советский писатель», 1942.
3. Стихотворные размеры в донекрасовской поэзии и у Некрасова — по сб.: Творчество Некрасова. Московский Государственный институт истории философии и литературы. М., 1939.
4. Три главы из истории русской строфики — по журналу «Литературная учеба», 1941, № 6.
5. Глагольные рифмы — Ученые записки Московского государственного университета. Вып. 127. М., 1948.
6. Ранние подражания «Евгению Онегину» — по книге: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии № 2. Изд-во АН СССР. М.—Л., 1936.
7. Блок–редактор поэтов — О Блоке. Сборник литературно-исследовательской ассоциации ЦДРП под. ред. Е. Ф. Никитиной. М., Кооперативное изд-во писателей «Никитинские субботники», 1929.
8. Стихи русских поэтов, ставшие песнями по книге: Песни русских поэтов. Библиотека поэта. Малая серия. 2-е издание. Л., «Советский писатель», 1950. Вступительная статья. (Учтена и небольшая авторская правка.)
9. Встречи с Брюсовым — Литературное наследство, т. 85. Валерий Брюсов. М., «Наука», 1976.
10. Встречи — по еженедельнику «Литературная Россия», 1970, 20 ноября.
11. Воспоминания о Сергее Есенине — по сб.: Воспоминания о Сергее Есенине. М., «Московский рабочий», 1968. Воспоминания были подготовлены автором для сборника незадолго до смерти.



СОДЕРЖАНИЕ

Составитель
ЛЕВ АДОЛЬФОВИЧ ОЗЕРОВ

ИВАН НИКАНОРОВИЧ РОЗАНОВ
ЛИТЕРАТУРНЫЕ РЕПУТАЦИИ

Редактор
М. И. САМОЙЛОВА
Художественный редактор
Ф. С. МЕРКУРОВ
Технический редактор
Е. П. РУМЯНЦЕВА
Корректор
И. Ф. СОЛОГУБ

ИБ № 7243

Сдано в набор 06.06.89. Подписано к печати 28.11.89. Формат $84 \times 108^{1}/_{32}$. Бумага офс. № 1. Литературная гарнитура. Офсетная печать. Усл. печ. л. 24,36+0,84 вкл. Уч.-изд. л. 24,2. Тираж 20 000 экз. Заказ № 325. Цена 2 р. Ордена Дружбы народов издательство «Советский писатель», 121069, Москва, ул. Воровского, 11. Тульская типография Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по печати, 300600, г. Тула, проспект Ленина, 109

Розанов И. Н.

Р 64 Литературные репутации.— М.: Советский писатель, 1990.— 464 с.

ISBN 5—265—00748—2

Как складывались литературные репутации Пушкина и Лермонтова, Бенедиктова и Тютчева, многих других русских поэтов при их жизни и после их смерти? Это с увлечением проследил в свое время Иван Никанорович Розанов (1874—1959), известный литературовед, уникальный знаток русской поэзии. Книга впервые после долгих лет вводит в читательский обиход работы Розанова, ставшие ныне библиографической редкостью.

Р $\frac{4603020101-513}{083(02)-90}$ 469—89

ББК 83 3Р7

ВЫХОДИТ ИЗ ПЕЧАТИ
В ИЗДАТЕЛЬСТВЕ
«СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ»

ЧАЙКОВСКАЯ О.

Соперники времени:

Биографический жанр и историческая беллетристика.— М.: Советский писатель, 1990 (II кв.).—21 л.—5—265—01515—9 (в пер.): 1 р. 40 к., 20 000 экз.

Дантес был в кольчуге на дуэли с Пушкиным... П. И. Чайковский умер не от холеры, а покончил жизнь самоубийством... Подобные сенсационные открытия преподносят нам авторы «документальной беллетристики» и «литературоведческого детектива» последнего времени. Создался жанр — странный гибрид, произвольно смешивающий факты и домыслы, не заботящийся об исторической точности. «Роман в документах»...

В книге О. Чайковской рассматриваются всевозможные варианты произведений литературы и беллетристики, обращенных к историческому прошлому, в частности к биографиям знаменитых личностей. Где здесь грани документа и вымысла? Где история перестает быть «памятью человечества», а факты приспосабливаются для потакания «безнравственности нашего любопытства»? И как возникает феномен Пикуля? Вопросы эти автор ставит полемически остро.

ХОДАСЕВИЧ В.

Колеблемый треножник:

Избранное.— М.: Сов. писатель, 1990 (IV кв.).— 50 л.— 5—265—01518—3 (в пер.): 2 р. 70 к., 100 000 экз.

Книга впервые знакомит читателя со всеми сторонами литературного наследия Владислава Фелициановича Ходасевича (1886—1939).

В раздел «Стихотворения» включено все, что сам поэт считал полноценным и достойным переиздания, здесь же наиболее интересные стихи из ранних книг, стихи, не оказавшиеся в распоряжении автора при подготовке последнего (парижского) прижизненного издания, и то немногое, что было написано им в последние годы жизни. В прозаической части книги — статьи о Державине и Гоголе, Толстом и Тютчеве, Дельвиге и Достоевском, несколько наиболее ярких публикаций о Пушкине. В разделе художественных мемуаров — очерки о Горьком и Сологубе, Гумилеве и Андрее Белом, Гершензоне и Блоке, заметки о книгах З. Гиппиус и В. Набокова, М. Алданова и И. Бунина, Д. Мережковского и М. Цветаевой. Завершает издание подборка избранных писем, наглядно опровергающая расхожее мнение о Ходасевиче как о человеке язвительном и желчном.

Книга снабжена обширными комментариями, богато иллюстрирована с использованием редких архивных материалов.

ИВАНОВА Н.

Смех против страха:

Фазиль Искандер.— М.: Сов. писатель, 1990 (II кв.).— 16 л.— 5—265—01500—0 (в пер.): 1 р., 20 000 экз.

Книга о смелом и великодушном Чике, великом тамаде Сандро Чегемском, обманувшем свою смерть Колчеруком, красавице Тали, бармене Адгуре и прочих героях Фазиля Искандера, а также о нем самом.

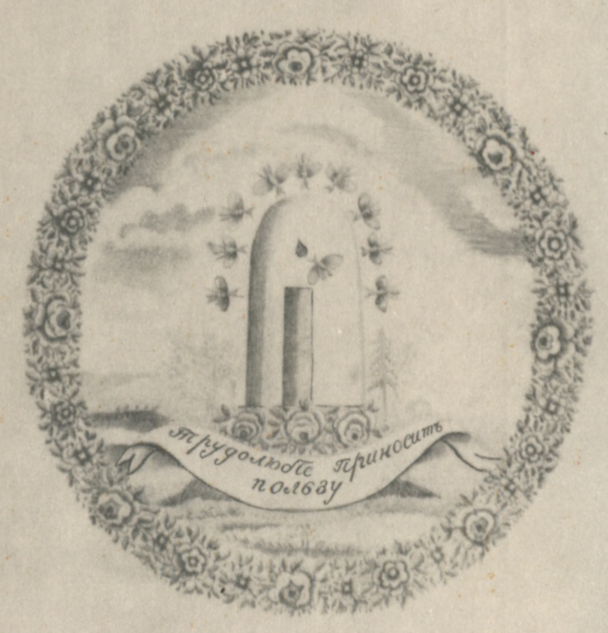
Острое перо и полемический темперамент Натальи Ивановой, известной по ее публикациям в периодике, находит здесь благодатное приложение. В споре с оппонентами она доказывает народность авторской точки зрения на историю и современность. В книге рассматриваются особенности уникальной творческой манеры Фазиля Искандера, определяется природа юмора и сатиры, гротеска и фантастики в таких его произведениях, как «Созвездие Козлотура», цикл повестей и рассказов о Чике, «Сандро из Чегема», «Старый дом под кипарисом», «Кролики и удавы».

ЦВѢТНИКЪ.

ИЗБРАННЫХЪ СТИХОТВОРЕНІЙ

ВЪ ПОЛЬЗУ И УДОВОЛЬСТВІЕ

ЮНОШЕСКАГО ВОЗРАСТА.



ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

МОСКВА

Въ Университетской Типографіи

1816 года



С. ПЕТЕРБУРГЪ.